

Université de Montréal

La musique, en particulier celle de l'aulos, dans le sacrifice en Grèce antique

par Sandra Fleury

Centre d'études classiques, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de
l'obtention du grade de maîtrise en Études classiques
option Histoire ancienne

Août, 2013

Copyright, Sandra Fleury, 2013

Résumés

La musique est étroitement liée à la pratique liturgique des Grecs de l'Antiquité. Un scrupuleux examen des sources confirme l'omniprésence de l'*aulos* au sein du sacrifice sanglant, un fait qui semble ne pas s'accorder avec certains propos anciens dépréciateurs de l'instrument. Grâce aux sources textuelles et surtout iconographiques, on constate que l'importance attribuée au rôle de la musique, et plus spécialement de l'*aulos*, dans le sacrifice varie d'une étape rituelle à l'autre. Certaines actions cérémonielles, comme la procession, s'accomplissent au son de la musique, alors que d'autres, comme l'immolation, semblent en être dépourvues. Puis, en observant quelques représentations de sacrifices humains, on remarque que la musique est abordée différemment en fonction du contexte et de la nature du rituel sacrificiel dans lequel elle s'insère. Ainsi, la façon dont on traite la musique dans les sources peut fournir des indices quant aux principes idéologiques relatifs aux différents rituels.

Mots-clés : Antiquité, Grèce, Sacrifice, Musique, Aulos

In Ancient Greece, music was closely linked to religious practices. In fact, scrupulous examination of sources confirms the use of the *aulos* in bloody sacrifices, a fact that contradicts some ancient texts which belittle the instrument. Through study of textual and iconographical sources, the importance accorded to music in sacrifices, and more specifically to the *aulos*, varies from one ritualistic step to another. Some ceremonial actions, like the procession, were performed with music, while others, like the actual sacrifice, were not. Furthermore, observation of some sacrifices showed that music was treated differently, according to the nature of the ritual. Therefore, the way music was dealt with in sources may provide valuable information about the ideological principals linked to various rituals.

Keywords : Antiquity, Greece, Sacrifice, Music, Aulos

Table des matières

1- <u>INTRODUCTION</u>	p. 1
a. Musique et religion	p. 1
b. Problématique des sources selon les études de van Straten	p. 7
c. Les sources textuelles	p. 13
d. Les sources iconographiques	p. 15
2- <u>CHAPITRE 1 : Le sacrifice et l'<i>aulos</i></u>	p. 21
a. L'acte sacrificiel	p. 21
b. Historiographie de la recherche en matière de rituel sacrificiel	p. 29
c. L' <i>aulos</i>	p. 39
d. Les effets de l' <i>aulos</i> sur l'esprit et les sens	p. 43
e. Le rejet de l' <i>aulos</i> par la société athénienne du V ^e siècle	p. 46
f. Les aulètes	p. 52
g. Le caractère liturgique de l' <i>aulos</i>	p. 55
h. L' <i>aulos</i> dans le sacrifice	p. 58
i. La <i>πομπή</i>	p. 59
ii. À l'autel	p. 65
iii. La mise à mort ou la « quasi-immolation »	p. 69
iv. Le « post-kill »	p. 72
i. Sacrifices sans <i>aulos</i>	p. 76
j. Autres instruments de musique dans le rituel sacrificiel	p. 77
3- <u>CHAPITRE 2 : Le sacrifice humain</u>	p. 80
a. La musique dans le sacrifice humain?	p. 91
b. Les cas d'Iphigénie et de Polyxène : la <i>πομπή</i>	p. 92
c. Héraclès chez Busiris	p. 106
4- <u>CONCLUSION</u>	p. 113
5- <u>BIBLIOGRAPHIE</u>	p. 117

Liste des figures

- Figure 1 : Hydrie de l'est de la Grèce, *Hydrie Ricci*, Villa Giulia, Rome : VAN STRATEN F.T., 1995, fig. 122 [V154], 525-500 av. J.-C.
- Figure 2 : Amphore attique, Staatliche Museen F 1686, Berlin : VAN STRATEN F.T., 1995, fig. 4 [V21], 550-540 av. J.-C.
- Figure 3 : Oenochoé attique, Ashmolean Museum 1931.9, Oxford : VAN STRATEN F.T., 1995, fig. 148 [V196], 450-425 av. J.-C.
- Figure 4 : Oenochoé attique, *Oenochoé Vraona*, British Museum 1905.7-11.1, Londres : VAN STRATEN F.T., 1995, fig. 8 [V31], 500-400 av. J.-C.
- Figure 5 : Croquis d'un *aulos* simple, tiré de l'ouvrage de Wegner de 1949, p. 52.
- Figure 6 : Amphore attique, Staatliche Museen F 1686, Berlin : VAN STRATEN F.T., 1995, fig. 4 [V21], 550-540 av. J.-C.
- Figure 7 : Kylix attique d'une collection privée : VAN STRATEN F.T., 1995, fig. 2 [V55], 560-550 av. J.-C.
- Figure 8 : Skyphos attique, British Museum B 79, Londres : VAN STRATEN F., 1995, fig. 10 [V28], 500 av. J.-C.
- Figure 9 : Cratère attique, Museo Archeologico Regionale 4688, Agrigente : VAN STRATEN F., 1995, fig. 30 [V127], 440-420 av. J.-C.
- Figure 10 : Cratère attique, Gemeentemuseum OC (ant) 5-71, La Haye : VAN STRATEN F., 1995, fig. 34 [V136], 450-425 av. J.-C.
- Figure 11a-b : Stamnos à figures rouges, Musée du Louvre C10.754, Paris : NORDQUIST G., 1992, fig. 9a-b.

- Figure 12 : Hydrie de Caéré, Nationalmuseum 13567, Copenhague : VAN STRATEN F., 1995, fig. 114 [V120], 520-510 av. J.-C.
- Figure 13 : Stamnos attique, British Museum E 455, Londres : VAN STRATEN F., 1995, fig. 130 [V185], 450-425 av. J.-C.
- Figure 14 : Cratère attique, Museum für Vor- und Frühgeschichte ß 413, Frankfurt : VAN STRATEN F., 1995, fig. 126 [V178], 450-440 av. J.-C.
- Figure 15 : Cratère apulien, British Museum F 159, Londres : VAN STRATEN F., 1995, fig. 117 [V397], 375-340 av. J.-C.
- Figure 16 : Pélikè attique, Bibliothèque Nationale 393, Paris : VAN STRATEN F., 1995, fig. 48 [V355], 450 av. J.-C.
- Figure 17 : Loutrophore attique, National Museum 1174, Athènes : BONNECHERE P., 1997, fig. 14, 430 av. J.-C.
- Figure 18 : Lécythe attique, Museo Archeologico 1886, Palerme : DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1999, fig. 11, 470-460 av. J.-C.
- Figure 19 : Amphore attique, *tyrrhénienne*, British Museum 97.7-27.2, Londres : VAN STRATEN F., 1995, fig. 118 [V422], 575-550 av. J.-C.
- Figure 20a-b : Pélikè attique, National Museum 9683, Athènes : DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1983, fig. 4.
- Figure 21 : Cratère attique, Museo Nazionale Archeologico T 579 VT, Ferrare : VAN STRATEN F., 1995, fig. 52 [V348], 475-450 av. J.-C.
- Figure 22 : Coupe à figures rouges, Londres E 38 : DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1983, fig. 6.

Liste des abréviations

AKG :	Archiv für Kulturgeschichte. Köln-Weimar-Vienne : Böhlau Verlag.
Anth. pal. :	Anthologie palatine.
ARG :	Archiv für Religionsgeschichte. Berlin : de Gruyter.
BCH :	Bulletin de correspondance hellénique. Athènes-Paris : Thorin et fils.
CJ :	The Classical Journal. Ashland : Randolph-Macon College, Department of Classics, Classical Association of the Middle West and South.
ClAnt :	Classical Antiquity. Berkeley : University of California Press.
CVA :	Corpus vasorum antiquorum.
FGrH :	Fragmente der griechischen Historiker. Leyde : Brill.
G&R :	Greece and Rome. Oxford : Clarendon Press.
GRBS :	Greek, Roman and Byzantine studies. Durham : Duke University, Department of Classics.
IG :	Inscriptiones Graecae. Berlin : Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.
LS :	SOKOLOWSKI F. (1969), <i>Les lois sacrées des cités grecques</i> , Paris.
LSS :	SOKOLOWSKI F. (1962), <i>Les lois sacrées des cités grecques</i> , suppl., Paris.
PMG :	Poetae Melici Graeci. Oxford : Clarendon Press.
PMGF :	Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta. New York : E. Typographeo Clarendoniano; Toronto : Oxford University Press.
RBPh :	Revue belge de philologie et d'histoire. Bruxelles : Société pour le progrès des études philologiques et historiques.
RE :	Realencyclopädie. Stuttgart : J.B. Metzler.

- REA : Revue des études anciennes. Pessac : Université Michel de Montaigne, Maison de l'archéologie.
- SEG : Supplementum Epigraphicum Graecum. Amsterdam : J.C. Gieben.
- Syll : DITTENBERGER W. (c1915-1924), *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, 3^e éd. par Fr. Hiller von Gärtringen, Leipzig.
- ThesCRA : Thesaurus cultus et rituum antiquorum. Los Angeles : the J. Paul Getty Museum.
- ZPE : Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. Bonn : Habelt.

Introduction

Étudier la religion grecque antique n'est pas une simple affaire, en raison d'abord de l'état lacunaire et du caractère souvent ambigu des sources, ensuite de l'immense écart dissociant la mentalité des Grecs de l'Antiquité et celle des chercheurs modernes et contemporains. Ces problèmes de recherche deviennent plus considérables encore lorsqu'il s'agit de se pencher sur la musique. Comment pouvons-nous, à l'appui de sources de nature « fixe », telles que les représentations iconographiques et les textes, étudier le fait musical qui est naturellement inconsistant et mouvant? Pourtant, bien qu'il soit ardu de reconstituer le résultat sonore de la musique grecque antique, en partie en raison du manque de documents purement musicaux¹, la place et le rôle de celle-ci au cœur de la société grecque sont des aspects qui, par le biais des sources littéraires, iconographiques et épigraphiques peuvent être explorés. La pléthore d'informations fournies par les sources non seulement permet d'établir de sérieuses conclusions concernant la musique dans la vie quotidienne et religieuse des Grecs, mais témoigne également du statut privilégié dont jouissait cet art dans la civilisation grecque. Le projet reste cependant d'une grande complexité puisqu'il nécessite une interprétation des sources, interprétation qui s'articule en fonction des systèmes de valeurs et dispositions rationnelles propres aux chercheurs du XIX^e au XXI^e siècle. On s'évertuera par conséquent, autant que faire se peut, à ne point surinterpréter les textes et les images qui aideront à l'avancement de cette étude.

Musique grecque et religion

Les Grecs de l'Antiquité considéraient la musique comme un don des dieux (Platon, *Lois*, II, 653c-d) et lui ont accordé une place de choix au sein d'écrits littéraires de tous genres, notamment de caractère philosophique, historique, poétique et dramatique. Depuis quelques décennies, avec notamment A. Barker, A. Bélis, M.L. West et G. Nordquist, on connaît un

¹ BARKER A.D., 1996, p. 1003. Quelques documents musicaux nous sont parvenus, mais ceux-ci sont très fragmentaires et datent principalement de l'époque hellénistique ou des périodes ultérieures.

essor considérable d'ouvrages traitant de la musique et des musiciens dans les rituels. Ces études représentent un avancement considérable pour la recherche en ce qu'elles permettent, simultanément, une meilleure conception du fait musical et un plus juste entendement des pratiques et principes religieux des Grecs. Soulignons au passage que cette connexion entre musique et religion se présente chez de nombreuses civilisations de toutes époques : on n'a qu'à penser aux chants gutturaux des moines tibétains ou au plain-chant du christianisme médiéval. La conviction de l'établissement d'un contact avec le divin par le biais de la musique est un archétype latent, assorti à diverses mentalités et ce, tout au long de l'histoire. Cet art se présente comme un élément liturgique indispensable qui, de par son immatérialité, exhale une spiritualité unique et prisée. N'est-il pas fascinant de voir à quel point la musique est inhérente à la mise en pratique des liturgies? « Music was indispensable in Greek cult (...) » dit Nordquist², et considérant la profusion de rites grecs, il est plus que probable que l'activité musicale, sous tous ses aspects (instrumentation, mode, rythme), variait d'une cérémonie à l'autre afin de s'adapter aux différents tempéraments rituels³. De façon générale, la musique était étroitement liée à la vénération des dieux⁴ et il est légitime de se demander quel pouvait être son rôle auprès des divinités. Selon Haldane, elle remplissait deux principaux offices dans les rituels : elle aurait d'abord eu une fonction pratique, en rendant le dieu favorable à l'égard des requêtes des mortels, puis une fonction psychique, en mettant l'esprit dans un état de relaxation spirituelle⁵. Se prononcer quant à la fonctionnalité de la musique chez les Grecs peut engendrer des conclusions hasardeuses, mais pour ce qui est de la fonction pratique, certaines sources s'avèrent tout à fait

² NORDQUIST G., 1992, p. 143.

³ HARDIE A., 2004, p. 32-33. Haldane (1966, p. 98) précise que l'éthos d'une pièce dépend considérablement de l'instrument utilisé. « The choice of the instrument was no doubt determined largely by the character of the performance » (p. 104). Pour l'éthos des différents modes, suscitant diverses émotions, voir Aristote, *Politique*, VIII, 1340b et Platon, *République*, III, 398-399.

⁴ WEST M.L., c1994, p. 14.

⁵ HALDANE J.A., 1966, p. 107. L'influence de la musique sur l'esprit est un concept répandu chez les Grecs. Notons cependant qu'elle peut engendrer diverses émotions et même mener à l'exaltation (Platon, *Criton*, 54d; Plutarque, *Amatorius*, XVI, 759b).

éloquantes. Dans la célèbre épopée homérique, les Achéens entonnent un péan pour apaiser la colère d'Apollon et être enfin libérés de la peste que le dieu leur avait infligée (*Iliade*, I, 472-474). Plus tard, chez Euripide, Zeus exhorte les Grâces et les Muses de calmer la colère de Déméter par des hymnes et des chants:

Βᾶτε, σεμναὶ Χάριτες,
ἴτε, τὰν περὶ παρθένωι
Δηῶ θυμωσαμένην
λύπαν ἐξαλλάξατ' ἀλαλᾶι
Μοῦσαι θ' ὕμνοισι χορῶν.
(*Hélène*, 1341-1345)⁶

Dans un autre passage euripidien, Alceste se lamente du fait de ne pas être pourvu des mêmes dons musicaux qu'Orphée, grâce auxquels il aurait pu fléchir le cœur d'Hadès et, par conséquent, faire en sorte que ce dernier l'autorise à ramener sa bien-aimée parmi les vivants (*Alceste*, 357-362). Au tout début du XXI^e siècle, Burkert cerne une motivation votive dans les *Hymnes Orphiques*, dont les propos recèlent une requête spécifique adressée aux dieux et concernant généralement la santé, la richesse, la sécurité en mer, le salut sur la terre⁷. Le choix de la forme hymnique pour solliciter les divinités ne doit sans doute rien au hasard. Et nombre d'instruments, parfois avec inscriptions votives, ont été découverts dans des sanctuaires où ils avaient été déposés comme offrandes votives⁸. Mais la musique est aussi

⁶ « Allez, dit-il, Grâces augustes, apaisez par vos cris joyeux le deuil de la déesse pour sa fille perdue, et vous, Muses, par vos chœurs et vos chants. » (trad. M. Delcourt-Curvers, Gallimard, Paris, 1962).

⁷ BURKERT W., 2003, p. 22. Burkert érige une sorte de catégorisation des *Hymnes Orphiques* en fonction de la requête qui y est demandée. Les hymnes XV, XVII, XL et LXVIII concerneraient davantage la santé et la richesse, l'hymne LXXIV le salut en mer, LVI l'abondance des fruits de la terre, etc. Pour l'oracle de Claros, où l'on chante des hymnes au soleil levant, voir BUSINE A. (2003), *Les oracles théologiques d'Apollon. Analyse de la mantique apollinienne dans l'Antiquité tardive*, Bruxelles (diss.).

⁸ PAPADOPOULOU Z.D., 2004a, p. 351-355; *Anth. Pal.* V, 206 (offrande d'un *aulos* et d'un instrument en roseau, probablement un genre de flûte champêtre); *Anth. Pal.* VI, 46 (offrande d'une salpinx); *Anth. Pal.* VI, 195 (offrande d'un *aulos*). Des instruments de musique ont aussi été trouvés dans des tombeaux (WEGNER M., 1949,

susceptible d'incarner une forme de remerciement dans le cas, par exemple, où un danger a pu être évité, comme chez Xénophon, lorsqu'on entonne un péan en l'honneur de Poséidon suite à un tremblement de terre⁹ :

Δειπνοποιούμενου δ' αὐτοῦ ἐν τῇ Ἀργείᾳ τῇ πρώτῃ ἐσπέρᾳ,
καὶ σπονδῶν τῶν μετὰ δεῖπνον ἤδη γιγνομένων, ἔσεισεν ὁ θεός.
Καὶ οἱ μὲν Λακεδαιμόνιοι ἀρξαμένων τῶν ἀπὸ δαμοσίας
πάντες ὕμνησαν τὸν περὶ τὸν Ποσειδῶ παιᾶνα·
(Xénophon, *Helléniques*, IV, 7, 4)¹⁰

Plus globalement, la musique serait inhérente au bonheur, comme le laisse entendre Athéna dans les *Euménides* d'Eschyle (953-955) lorsqu'elle affirme que les Érinyes octroient aux uns les chants (ἀοιδάς), alors qu'elles imposent aux autres une vie pleine de larmes (δακρύων βίον ἀμβλωπὸν)¹¹. Dans le célèbre poème hésiodique, Zeus lui-même est charmé par les chants des Muses qui vont jusqu'à faire sourire les maisons du dieu tonnant

p. 100). Pour les instruments de musique en tant qu'offrande votive : AIGN B., 1963; HALDANE J., 1966; MAAS M. et SNYDER J.Mcl., 1989; NORDQUIST G., 1992; ZSCHÄTZSCH A., 2002.

⁹ Des instruments de musique pouvaient être laissés dans des sanctuaires en guise de remerciement à la divinité (PAPADOPOULOU Z.D., 2004a, p. 349).

¹⁰ « Le premier soir qu'on mangeait la soupe en territoire argien, juste au moment des libations qui suivent le repas, le dieu fit trembler la terre. Là-dessus les Lacédémoniens, à commencer par ceux du quartier-général, entonnèrent le péan en l'honneur de Poséidon. » (trad. J. Hatzfeld, Les Belles Lettres, Paris, 1965).

¹¹ Les Anciens ont parfois tendance à vouloir dissocier la musique des figures obscures : dans les *Supplantes* d'Eschyle, on dit qu'Arès, dieu de la guerre, fait taire les chœurs et la cithare (681-682), et chez Sophocle (*Œdipe à Colone*, 1220-1224), la Parque ne connaît ni les chants (ἀνυμέναιος), ni la lyre (ἄλυρος), ni les chœurs (ἄχορος). Il est cependant erroné de croire que la musique est uniquement synonyme de joie, puisqu'on la retrouve également en des circonstances tristes, comme par exemple lors de cérémonies funèbres (Homère, *Illiade*, XXIV, 719-776; *Odyssée*, XXIV, 43-64; Eschyle, *Perses*, 935-940; Platon, *Lois*, XII, 947b-c). Elle peut même être terrible (τόδε δάιον μέλος) et provoquer d'horribles conséquences, comme le montre l'épisode euripidien, où la folie d'Héraclès est engendrée, du moins aggravée, par la musique exaltante de Lyssa (Euripide, *Héraclès furieux*, 878-879; 896-899). En fait, la musique est un contact avec le sacré, qu'il soit bon ou mauvais, heureux ou triste.

(*Théogonie*, 36-52). Et selon Pindare, même les morts trouvent de la réjouissance dans la musique (Pindare, frag. 129, MAEHLER H., 1989 = Plutarque, *Consolatio ad Apollonium*, II, 120c). Enfin, en prenant en compte ces différents pouvoirs musicaux et leur impact, force est de constater que la musique joue le rôle d'intermédiaire entre la sphère des hommes et celle des dieux, qu'elle soit exécutée pour apaiser ces derniers, pour implorer quelque faveur de leur part ou tout simplement pour établir un contact avec eux.

Sur un plan plus concret, musique et danse sont synonymes de célébration (Sophocle, *Trachiniennes*, 205-220), il n'est donc pas étonnant que toutes deux aient été parties intégrantes des festivités grecques qui, soit dit en passant, sont indissociables de la religion. Le côté nord de la frise du Parthénon, sur lequel on aperçoit des musiciens prenant part à la procession des Panathénées, en est un éclatant témoignage. La musique, les chants et les danses incarneraient de surcroît une manifestation caractéristique de la communauté civilisée¹² et concrétiseraient la cohésion du groupe¹³. Selon Aubriot, la musique apparaît non seulement « comme un ciment de nature à resserrer la cohésion d'un groupe (humain ou divin), mais encore comme un lien parvenant à réunir hommes et dieux quasiment dans une même société »¹⁴. Mais il est impératif de distinguer une conception allégorique de la musique, alimentée par l'imaginaire grec, d'une vision purement factuelle et pratique, que l'on peut baser sur des sources tangibles, c'est-à-dire essentiellement épigraphiques et iconographiques. Un des objectifs de cette étude sera justement de concilier ces deux

¹² WEST M.L., c1994, p. 13.

¹³ BARKER A.D., 1996, P. 1003; PERCEAU S., 2007, p. 25. La musique renforcerait l'union du groupe d'individus rassemblés autour de valeurs communes. Selon Aubriot (2006, p. 19), les deux scènes musicales du premier chant de *l'Illiade* (I, 472-474; I, 603-604) évoquent « la valeur de la musique comme lien social ». Et dans *l'Odyssée* (VIII, 98-99; 542), c'est tous ensemble que les convives prennent plaisir à la nourriture et à la musique, la convenance étant que tous se réjouissent de ces bontés. C'est justement parce qu'il ne plaît pas à tous qu'Alkinoos, au chant VIII (538-543), interrompt l'air de l'aède Démodocos : depuis que celui-ci a entamé son chant, Ulysse ne cesse de verser des larmes (AUBRIOT D., 2006, p. 33-34).

¹⁴ AUBRIOT D., 2006, p. 21 : cette « vertu réconciliatrice » de la musique serait indispensable aux cultes et aux usages sociaux.

conceptions parallèles et parfois antithétiques pour en arriver à des conclusions se rapprochant le plus possible de la réalité. Puisque toutes les recherches se focalisant sur les idéaux et les mentalités présentent des dangers, il conviendra de remettre les données dans leur contexte propre et de prendre toutes les précautions nécessaires pour ne point les mésinterpréter. Afin de ne pas entreprendre un projet dont l'ampleur aurait rendu utopique la faisabilité de ce mémoire, on se limitera, du côté rituel, au sacrifice sanglant, probablement l'acte religieux le plus important au sein de la communauté grecque antique; du côté temporel, à la période classique, soit d'environ 500 av. J.-C. à 300 av. J.-C.; du côté géographique, à la région de l'Attique. Cela n'exclut pas, évidemment, quelques plongées dans l'archaïsme ou ailleurs dans le monde grec, moyennant une claire prise en compte de leur contexte. Après tout, l'histoire est un continuum et le diviser de façon catégorique rendrait les résultats quelque peu artificiels.

En tant qu'accompagnateur par excellence du sacrifice, l'*aulos* sera examiné avec une attention toute particulière, autant sur le plan de sa fonction pratique en contexte cérémoniel que sous ses aspects emblématiques, connus pour l'essentiel grâce aux écrits littéraires. Or le statut attribué à l'*aulos* par la société athénienne classique est des plus ambigus, vu les importantes incompatibilités entre les sources littéraires et iconographiques. Ensuite, par une étude comparative entre sacrifice animal et sacrifice humain, on tentera de détecter quelles pouvaient être les rôles et significations de la musique dans le rituel sanglant, en observant les différences présentées par les sources en fonction du caractère « normal » ou « anormal » du rite. Il est vrai que diverses formes de sacrifice animal étaient pratiquées en Grèce antique et l'on distingue de la *thysia* les rites expiatoires¹⁵ et juratoires par exemple¹⁶. Sans compter que pratiquement chaque fête civique comprenait un sacrifice, qui pouvait d'ailleurs

¹⁵ Peirce (1993, p. 252) les nomment *ἐναγισμοί* et avance qu'ils se distinguent de la *thysia* en ce qu'ils sont « linked with notions and observances of darkness and pollution ». Pour l'utilisation littéraire de ce terme avant 300 av. J.-C., voir l'ouvrage d'Ekroth de 2002 (p. 83-89) qui démontre qu'on l'employait alors essentiellement pour désigner des sacrifices en l'honneur des morts et, moins souvent, des héros.

¹⁶ Pour différentes formes de sacrifice, voir la première section du chapitre 1 : *L'acte sacrificiel* (p. 21).

s'exécuter par des procédés liturgiques uniques, comme le fameux sacrifice des Bouphonies. Mais l'important ici n'étant pas de prendre chaque rituel dans son unicité mais de considérer les « normes » générales du sacrifice, il est davantage pertinent d'établir une comparaison entre le sacrifice humain, pur produit de l'imaginaire grec et considéré comme « anormal », et le sacrifice animal, événement réel et « normal ». On considérera la présence et le rôle de la musique dans chacun des cas, à la suite de quoi il sera possible d'élaborer des comparaisons. Enfin, le principal dessein de cette étude est de mieux saisir la présence de la musique au cœur du sacrifice et par le fait même, de tendre à une meilleure compréhension de l'acte sacrificiel en tant que tel, de la musique grecque et de sa pratique en contexte liturgique.

Problématique des sources selon les études de van Straten

Si l'on exclut les quelques découvertes archéologiques, d'assez peu de poids¹⁷, l'étude de la musique dans le sacrifice grec passe par un examen scrupuleux des sources iconographiques¹⁸, épigraphiques et littéraires qui, chacune en fonction de sa nature, pose un regard différent sur les pratiques rituelles. Van Straten a rigoureusement scruté le problème¹⁹. En se basant sur des calendriers sacrificiels, des peintures sur vase ainsi que des reliefs votifs²⁰, il met en lumière des différences significatives au niveau du choix des victimes

¹⁷ BARKER A.D., 1996, p. 1003. Pour une liste exhaustive des *auloi* découverts dans les fouilles, voir WEST M.L., c1994, p. 97-98.

¹⁸ VAN STRATEN F., 1995, p. 2. L'essentiel des sources imagées qui nous sont accessibles date d'à partir de la deuxième moitié du VI^e siècle av. J.-C., et bien que quelques reliefs votifs aient été conservés, ces sources consistent surtout en des peintures sur vase. On remarque cependant une quantité accrue de reliefs votifs à partir du IV^e siècle av. J.-C.

¹⁹ VAN STRATEN F., 1987; VAN STRATEN, 1995, p. 170-192.

²⁰ VAN STRATEN F., 1987, p. 164-165: L'auteur s'appuie sur cinq sources épigraphiques, soit le code athénien associé à Nicomaque (*LSS* 9-10), le *Demarchia he mézon* (*Δημαρχία ἡ μέζων*) du dème Erchia (*LS* 18), le calendrier sacrificiel du dème Thorikos (*SEG* 33 (1983) 147), celui de la Tétrapole et de Marathon (*LS* 20) et celui du gène attique des Salamiens (*LSS* 19). Il précise que malgré la dispersion géographique des sources et leur

sacrificielles, principalement entre le porc, le mouton et le bœuf. Il établit un schéma représentatif des rapports existant entre un type spécifique de source, par exemple le relief votif, et le choix d'un animal, le porc dans ce cas-ci. Les résultats auxquels il arrive sont éloquentes : alors que les calendriers mentionnent plus de sacrifices de mouton que de sacrifices de bœuf ou de porc, les bœufs règnent sur les vases et les porcs sur les reliefs votifs. Pourquoi les sources présentent-elles pareilles divergences, alors qu'elles datent toutes des périodes archaïque et classique et proviennent majoritairement de la région de l'Attique? Comment interpréter et concilier ces données inconstantes qui pourtant concernent un même rituel, d'ailleurs certainement bien connu des Grecs de l'époque? Van Straten souligne tout d'abord que contrairement aux peintures sur vase, les calendriers sacrificiels et reliefs votifs touchent des rituels ayant réellement eu lieu ou devant éventuellement se produire²¹. Ensuite, ces deux types de sources (calendriers et reliefs) proposent des « réalités » hétérogènes principalement parce qu'elles évoquent deux formes distinctes de rituel : le calendrier, en tant que document civique officiel, concerne des sacrifices publics, alors que le relief votif se rapporte plutôt à des événements privés²². Que la nature publique ou privée du sacrifice ait eu des répercussions sur l'ampleur et le déroulement de celui-ci est indubitable²³. En toute logique, le *hiereion* d'un sacrifice privé sera en général plus modeste que celui offert lors d'événements civiques par exemple²⁴. Comme le porcelet était beaucoup moins

datation différente (les vases étant généralement datés du V^e siècle av. J.-C., alors que les reliefs et les calendriers sont datés du IV^e siècle av. J.-C.), il convient de considérer les V^e et IV^e siècles comme un continuum, d'autant plus que ces écarts géographiques et temporels n'expliquent en rien les divergences notoires au niveau du contenu des sources.

²¹ VAN STRATEN F., 1987, p. 167.

²² MEHL V., 2006, p. 358.

²³ VAN STRATEN F., 2005, p. 26-27. Il est de surcroît manifeste que les Grecs ne percevaient pas de la même façon un rituel privé, accompli avec leur famille dans leur demeure, et un sacrifice public.

²⁴ VAN STRATEN F., 1987, p. 165-166. BERTHIAUME G., 2005, p. 248. Contrairement au sacrifice civique, habituellement régi par des règlements culturels, le sacrifice privé est plus libre; le choix de la victime est l'affaire du sacrificiant et sera en fonction de ses moyens, de sa générosité. Bonnechere (1997, p. 64-65) note de plus que la procession, partie intégrante du sacrifice public, semble moins importante en contexte privé (Aristophane,

dispendieux que le mouton et le bœuf, il aurait été une victime fréquente lors des sacrifices privés²⁵. Mais l'envergure du rituel peut dépendre non seulement du caractère civique ou privé de l'événement, mais également de son importance, des moyens à disposition et du choix des sacrificateurs²⁶. Ainsi, certains éléments de la cérémonie étaient sujets à changement. Il n'était pas nécessaire, par exemple, que l'officiant d'un sacrifice privé soit un prêtre²⁷; il pouvait être un *μάγειρος*²⁸ que l'on avait engagé (Athénée, *Deipnosophistes*, IX, 382; XIV, 661) ou le maître de maison lui-même (Platon, *République*, I, 328c). Il est désormais possible d'établir des rapprochements avec les sources iconographiques qui, contrairement aux calendriers et reliefs votifs, offrent une représentation quelque peu idéalisée d'une réalité générale²⁹. C'est que les vases sur lesquels se trouve la majorité de ces images étaient fabriqués par des artisans qui, en toute vraisemblance, avaient pour but de les vendre. Il est alors cohérent que ces artisans aient voulu rendre leur produit le plus attrayant possible et que, pour ce faire, ils aient favorisé des scènes davantage festives et grandioses³⁰. En raison

Paix, 922-977; Euripide, *Électre*, 798, 802; Euripide, *Héraclès furieux*, 922-930). On constate aussi des divergences entre les figurations de sacrifice animal et celles de sacrifice humain, ce dernier ayant une place à part dans le corpus des sacrifices sanglants (MEHL V., 2009, p. 171). Ce thème sera traité dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

²⁵ VAN STRATEN F., 1987, p. 167. Afin de corroborer cette théorie, l'auteur élabore un tableau représentatif du prix des bêtes qu'il met en lien avec le choix des victimes présenté dans les différents types de sources.

²⁶ STENGEL P., 1920, p. 106. Le nombre de participants au rituel pouvait notablement fluctuer d'une occasion à l'autre. Lors d'un sacrifice privé par exemple, il était de coutume d'inviter des amis (Xénophon, *Mémoires*, II, 3, 11; II, 9, 4; Aristophane, *Ploutos*, 223-228; Athénée, *Deipnosophistes*, VIII, 363F), et parfois, tout un *γένοç* pouvait y être convié (*Syll.* 599). Il est aussi parfaitement envisageable que le budget établi par l'état pour la réalisation d'un sacrifice civique (*Syll.* 19) pouvait différer, entre autres, en fonction de l'importance de l'événement ou des moyens disponibles.

²⁷ STENGEL P., 1920, p. 106. Le sacrifice privé pouvait tout de même avoir lieu dans un sanctuaire et être accompli par un prêtre (ZIEHEN L., c1988, n. 41).

²⁸ Pour le *μάγειρος* en tant que boucher, sacrificateur et cuisinier, voir Détienne, 1979.

²⁹ BREMMER J.N., 2007, p. 62-63.

³⁰ VAN STRATEN F., 1987, p. 167. En admettant que les figurations présentent sans doute une sorte d'idéal, ne correspondant pas en tout point à la réalité, Bonnechere (1997, p. 74) fait toutefois remarquer que les imagiers

de sa plus grande valeur marchande, le bovin aurait donc été prisé par les artisans, au détriment du mouton et du cochon³¹. Que le prix de l'offrande ait été soucieusement considéré par les Grecs est un fait insinué notamment par Platon, lorsqu'il laisse entendre que le cochon n'est pas une « grande » victime :

θυσαμένους οὐ χοῖρον ἀλλά τι μέγα καὶ ἄπορον θῦμα,
(Platon, *République*, II, 378a)³²

« Value obviously mattered » ajoute van Straten³³. Par conséquent, on peut suggérer sans trop de danger qu'un Grec aurait préféré s'acheter un vase présentant une scène pompeuse.

dépeignaient les participants de la procession, guidant l'animal vers l'autel, en le tenant par les cornes ou par un joug, discréditant ainsi l'idée selon laquelle la victime devait être consentante et, par le fait même, faisant tomber en désuétude la théorie d'une « comédie de l'innocence » (BONNECHERE P., 2013b, p. 30). Les images iconographiques, quoiqu'idéalisées, arborent donc une part non négligeable de vérité, ce que note aussi Bremmer : « Obviously, ideology and practice did not always concur, and vases show us ephebes struggling with the victim or the ropes tied to its head or legs in order to restrain it » (2007, p. 62-63; 2001, p. 30). Certaines images sacrificielles de caractère agonistique montrent même une victime bondissant, sur le point de se cabrer, et parfois empoignée par un ou plusieurs éphèbes qui tentent de la maîtriser (voir les figures dans DURAND J.-L., 1987; PEIRCE S., 1993, p. 255). Mais il est vrai que certaines figurations, sur lesquelles paraît une victime libre et à l'allure paisible, peuvent laisser penser que celle-ci se dirige d'elle-même vers l'autel (DURAND J.-L., 1987, fig. 20).

³¹ VAN STRATEN F., 1987, p. 167-168. Voir le tableau des prix.

³² « (...) après avoir offert en sacrifice, à la place d'un porc, quelque victime de choix difficile à trouver (...) » (trad. G. Leroux, Flammarion, Paris, 2002).

³³ VAN STRATEN F., 1987, p. 168; GEORGOUDI S., 1988, p. 80; STENGEL P., 1920, p. 115-116; HERMARY A. et LEGUILLOUX M., 2004, p. 101-103. La valeur marchande fluctuait en fonction de la famille zoologique, du sexe, de l'âge de l'animal et même parfois de l'aire géographique, le prix pouvant différer d'une ville à l'autre pour un même type de bête. Plusieurs sources épigraphiques indiquent le montant déboursé pour une victime en des occasions spécifiques. Une inscription de l'île de Kos, disant que la génisse offerte à Héra devait valoir au moins 50 drachmes (*Syll.* 617), atteste de l'importance que l'on pouvait accorder à la valeur pécuniaire du *hiereion*. Stengel (1920, p. 96) propose que les Grecs croyaient devoir « acheter » la bienveillance des dieux, mais que le prix de l'offrande n'importait pas. Pour soutenir son postulat, il se base sur certains textes moralisateurs. Xénophon, par exemple, laisse entendre que les sacrifices ne peuvent compenser pour des actes trop

Une autre distorsion dans les sources vient attiser notre particulière curiosité : les images sacrificielles de reliefs votifs³⁴ sont pratiquement toujours dénuées de musicien³⁵. En sont même dépourvus les reliefs affichant des scènes de procession qui, dans le corpus iconographique sur vase, s'accompagnent régulièrement d'un ou plusieurs musiciens. Devons-nous prendre en compte le caractère privé du rituel représenté pour expliquer cette défaillance? Or des musiciens pouvaient être engagés lors d'événements privés (Aristophane, *La paix*, 950-955). Et que penser encore du fait que les reliefs votifs n'illustrent jamais³⁶ la

impitoyables (*Anabase*, V, 7, 32), et les offrandes de Socrate, bien que modestes, ne sont pas de moindre valeur que les somptueuses offrandes des gens riches, ce qui importe aux dieux n'étant point la grandeur des moyens, mais la qualité de l'homme (*Mémorables*, I, 3, 3). Bruit Zaidman dit d'ailleurs que « la générosité du dévot est fonction des moyens et de l'intention, et non pas de la valeur absolue de l'offrande » (2005b, p. 42), une notion que l'on reconnaît dans l'épisode biblique de la veuve aux deux piécettes (Marc, 12, 41-44). Enfin, Platon, dans les *Lois* (IV, 716D), élabore une éloquente distinction entre l'homme vertueux, qui plaît et ressemble aux dieux, et l'homme impie. Mais malgré ces éloges moralisantes de la vertu humaine, il est clair qu'en certaines occasions, le prix de la victime avaient un poids décisif aux yeux des Grecs.

³⁴ On se fie principalement aux exemples de reliefs votifs rapportés par van Straten (1995).

³⁵ C'est pourquoi ce type de sources ne sera pas utilisé pour cette étude, son « silence » quant à la musique en contexte sacrificiel n'aidant ni à la structuration d'arguments convaincants, ni à l'élaboration de conclusions sérieuses. On ne tirera pas non plus de conclusion sur la signification de son absence : en iconographie, les modes n'ont pas toutes une importance signifiante.

³⁶ VAN STRATEN F., 1995, p. 146. L'auteur ne cite qu'une plaque votive en calcaire de Golgi (n. 99). D'un autre côté, Ekroth constate la fréquence des figurations de banquets divins sur les reliefs votifs de la période classique (EKROTH G., 2011, p. 32). Elle avance que ces banquets, auxquels prennent part des dieux (théoxénie) ou des héros, présentent une forme de commensalité différente de celle que l'on retrouve dans la *thysia*, l'oblation n'étant plus sous forme de fumée, mais de morceaux de viande déposés sur une table (EKROTH G., 2011, p. 36). Le verbe *thyein*, de même étymologie que *thysia*, signifierait « fumer, faire fumer », et évoquerait la combustion des parts imparties aux dieux, l'une des caractéristiques centrales de ce type de rituel (SVENBRO J., 2005, p. 220). Selon Svenbro (2005), le feu est précisément l'élément qui permet le passage de l'offrande du monde terrestre au monde invisible. Dans son article de 2005b (p. 38), Bruit Zaidman nie la « notion de communion de l'humain avec le divin » par le dépôt d'offrande puisque dans ce cas, les dieux ne partagent pas la même table que leurs hôtes mortels (p. 41). Quelques années plus tard, Ekroth s'opposera à cette théorie en alléguant que le lien entre les hommes et les dieux est justement resserré par le mode identique de consommation, contrairement à la *thysia*, où la dichotomie entre les deux univers est davantage suggérée (EKROTH G., 2011, p.

préparation ou la consommation de la viande sacrificielle, étapes rituelles pourtant prisées dans le corpus iconographique et que dépeint cette fameuse hydrie (fig. 1), datée de la fin du VI^e siècle av. J.-C. et unique en elle-même³⁷?

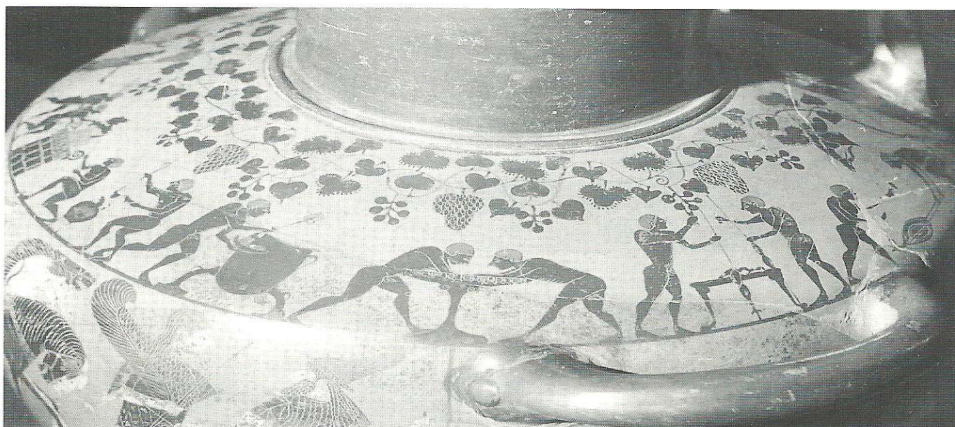


Figure 1, Hydrie Ricci, Villa Giulia, Rome

Par ces quelques exemples, van Straten démontrent clairement l'« incohérence » des sources et, par conséquent, les difficultés auxquelles est confronté quiconque tente de les étudier. Il conviendra pour le moment de se rappeler que « each class of evidence has its own peculiarities that should be taken into account »³⁸. Ajoutons que malgré l'impossibilité de savoir ce qui se passait dans la tête d'un Grec, il est vraisemblable que la nature, ou plutôt l'utilité du support sur lequel se trouve l'image sacrificielle, ait engendré des perceptions diverses: un Grec ne regardait probablement pas du même œil un relief votif, représentant sa famille procédant à un sacrifice privé, et une image sur une coupe employée lors du symposium par exemple³⁹. Il faut donc faire attention au rapport entre le contenu de l'image

40). Enfin, van Straten note que l'aspect sacrificiel est délaissé sur les figurations de bombance commune (VAN STRATEN F., 2005, p. 26).

³⁷ Voir également les nombreuses images représentant l'étape du « post-kill » chez van Straten, 1995.

³⁸ VAN STRATEN F., 1987, p. 167.

³⁹ VAN STRATEN F., 2005, p. 27.

et l'utilisation de l'objet où celle-ci est peinte⁴⁰. En définitive, il est logique que non seulement la nature de la source (calendrier, peinture sur vase, relief), mais également la connotation suscitée par le support en soi aient généré un art différent, voire l'exposition d'une « réalité » différente⁴¹.

Les sources textuelles

Après avoir exposé, certes de façon très partielle, les dissemblances notoires présentées par les différents types de sources, il convient désormais de jeter un regard plus perçant sur les deux principaux corpus qui seront examinés pour cette étude, c'est-à-dire les corpus textuel et iconographique. Étant le fruit d'un auteur, et donc sujettes à être empreintes d'*a priori*, de convictions ou d'opinions subjectives, les sources littéraires posent toujours quelques problèmes à la recherche⁴². Et tout comme l'information qu'elle transmet, le silence d'une source peut occasionner d'hasardeuses conclusions, sans oublier que nombre de sources ne nous sont point parvenues. On constate, par exemple, que les descriptions homériques de cérémonies sacrificielles ne mentionnent pas la présence de musiciens⁴³.

⁴⁰ PEIRCE S., 1993, p. 227. L'utilité de l'objet offre un cadre de références pour l'interprétation de l'image. Voir également la page 237 du même article, où l'auteur fait un parallèle simple, mais efficace avec la représentation de gâteaux sur les cartes d'anniversaire : par le support (la carte), on conçoit inévitablement le gâteau comme un symbole de festivité, et plus précisément d'anniversaire. « (...) the imagery, the shape, and the function of vases are related. » (p. 259).

⁴¹ VAN STRATEN F., 1995, p. 6.

⁴² BÉRARD C., 1984, p. 105. Comme le souligne si bien Bérard, « (...) les traditions littéraires sont fortement perturbées par le travail de réflexion intellectuelle et de mise en forme de l'écriture (...) ».

⁴³ STENGEL P., 1920, p. 111, n. 15; NILSSON M.P., 1967, p. 146. Selon Wegner (1968, p. 20), la quasi absence de l'*aulos* chez Homère prouve l'arrivée relativement tardive de l'instrument dans le monde grec, une théorie à laquelle adhère également West (c1994, p. 82, n. 5). Ce dernier affirme d'ailleurs que les deux mentions homériques de l'*aulos* se trouvent dans des passages généralement considérés comme étant des ajouts ultérieurs, une proposition qui, cependant, facilite nettement la tâche (Homère, *Illiade*, X, 13; XVIII, 495). La présence d'*auloi* et de lyres au cœur de la fête nuptiale décrite dans l'*Illiade* (XVIII, 495) évoquerait, selon Papadopoulou (2004b, p. 355), davantage le caractère festif de l'événement que son caractère religieux. Nous

Pourquoi Homère n'a-t-il pas signalé la présence de la musique en contexte sacrificiel⁴⁴? Difficile à dire, et fonder un jugement scientifique sur les écrits homériques est pour le moins risqué, d'une part parce qu'ils ne sont pas datés avec exactitude, d'autre part parce qu'on ne sait presque rien à propos de leur auteur (et ce, s'il y en a réellement eu qu'un seul). Certains ont tout de même été audacieux. Nilsson, par exemple, avance que les procédés liturgiques auraient tout simplement évolué, d'où l'absence, chez Homère, de certains éléments rituels pourtant capitaux à l'époque classique. Mais le problème de datation refait immédiatement surface : qui dit que l'époque archaïque est véritablement celle d'Homère? Même si l'hypothèse de Nilsson peut sembler logique, les données sont loin d'être suffisantes pour pouvoir la corroborer. Or tout comme les images, les sources littéraires reflètent certes une certaine réalité, contemporaine de l'auteur, mais aussi les choix volontaires ou involontaires de celui-ci. En théorie, il est possible qu'Homère n'ait tout simplement pas jugé nécessaire de citer la présence d'un aulète ou d'un cithariste dans les passages de scènes sacrificielles⁴⁵. Que son choix ait été motivé par des raisons mercantiles, éthiques ou tout simplement artistiques, le littéraire, comme l'artisan, offre au regard une « réalité » soumise à un processus de sélection et donc, empreinte d'une forme de subjectivité. Ainsi, l'affirmation de van Straten : « (...) vase painters were under no obligation to be exhaustive in their depictions » peut tout aussi bien être adjointe aux auteurs littéraires⁴⁶. Pour ce qui est des tragédies et comédies, bon nombre de renseignements peuvent en être tirés. Mais ces textes, comme tous les autres d'ailleurs, doivent être traités avec prudence; comme leur sujet dérive principalement de la tradition et du mythe, ils n'exposent pas forcément une réalité absolue pouvant servir de base à des conclusions concrètes. Ziehen avait déjà soulevé ce problème :

ajouterons qu'il se peut, tout simplement, que le fait de parler ou non de musique en tel ou tel contexte soit du ressort de la mode épique, sans que cela ne représente une réalité dans la vie quotidienne.

⁴⁴ Pour une analyse des scènes musicales dans les épopées homériques, voir entre autres Aubriot, 2006.

⁴⁵ Seaford (c1994, p. 285) pointe du doigt les complications provoquées par l'aspect sélectif des sources. En ce qui concerne les descriptions rituelles chez Homère, il propose qu'elles sont déterminées en fonction de leur rôle au cœur de la narration.

⁴⁶ VAN STRATEN F., 1995, p. 38.

« (...) sind die Stellen aus der Tragödie und Komödie nicht ganz so verzulässig, weil bei ihnen dichterische Rücksichten mitspielen und eventuell gewisse Freiheiten und Ungenauigkeiten rechtfertigen »⁴⁷. D'un autre côté, on ne peut douter du fait que les dramaturges et comiques aient été des gens bien de leur temps, et la majorité des procédés culturels décrits dans leurs pièces concorde sans aucun doute avec les pratiques réelles de l'époque, d'autant plus que le public devait pouvoir comprendre d'emblée ce qu'on lui soumettait. Ainsi, ce type de sources reste potentiellement fiable, tant qu'on ne lui accorde pas la valeur d'un instantané photographique. Les écrits philosophiques, bien que très utiles à l'avancement des recherches en matière de musique grecque antique, exigent d'autant plus de méfiance qu'ils sont imprégnés de préceptes et d'idéaux subjectifs ou propres à certains courants de pensée. Bien qu'ils soient représentatifs de la mentalité de l'élite intellectuelle, on ne peut se laisser abuser par la beauté de ces récits et prétendre que les philosophes exposent des réalités communes au petit peuple, même si, tout comme les auteurs de tragédie, ces penseurs sont l'émanation de leur propre société⁴⁸. Les inscriptions de réglementations culturelles, n'étant point le produit d'un processus intellectuel ou artistique, sont sans contredit beaucoup plus fiables en offrant un regard direct sur la pratique religieuse. Bref, en dépit des risques non négligeables pour la recherche, les textes littéraires fournissent de précieuses informations relatives à la mentalité et aux pratiques religieuses des Grecs et constituent, faute de mieux, l'agent liant toutes les informations disponibles.

Les sources iconographiques

À l'inconstance et à la diversité des sources textuelles s'oppose en quelque sorte la monotonie du corpus iconographique. En plus de focaliser sur les éléments récurrents du rituel, les sources imagées présentent une grande régularité en ce qui a trait au choix des

⁴⁷ ZIEHEN L., 1939, col. 598.

⁴⁸ Le rejet de l'*aulos* par l'élite athénienne de l'époque classique (ou du moins par certains de ses représentants), alors que l'instrument est omniprésent au sein des pratiques religieuses montre clairement les disparités qu'il peut y avoir entre les écrits, en l'occurrence ceux de nature philosophique, et la réalité.

scènes sacrificielles⁴⁹. De ce fait, elles nous renseignent moins sur un rituel spécifique que sur les conventions régissant la représentation de la *thysia*⁵⁰. Mais cette homogénéité ne dissout en rien les risques auxquels peut faire face le chercheur : celui-ci se doit désormais d'interpréter le plus objectivement possible non pas des mots, mais des images, défi d'autant plus imposant que ces images sont truffées de raccourcis et de symboles, langage extrinsèque à l'entendement moderne. Bérard, Durand et d'autres ont pertinemment souligné qu'afin de pouvoir tirer d'une source iconographique des renseignements plus ou moins certains, il convient de ne pas la considérer isolément, mais de la confronter à un nombre adéquat d'illustrations⁵¹. La peinture sur vase, comme toute autre forme d'art, mue au gré des évolutions sociales et des tendances artistiques⁵², et au V^e siècle av. J.-C., d'importants changements se révèlent au sein de l'iconographie. En plus de passer des figures noires aux figures rouges, les normes en matière de représentation sacrificielles sont sujettes à remaniements. Nordquist remarque qu'alors que le corpus à figures noires préfère des scènes de procession et de sacrifices collectifs, les figures rouges montrent davantage de scènes purement sacrificielles, ayant lieu devant l'autel, où le fidèle est figuré seul près du *βωμός*⁵³. L'une des hypothèses que l'on peut en déduire est que l'art du VI^e siècle av. J.-C. aurait été régi par un principe de piété collective, à la suite de quoi se serait développé, vers le V^e siècle, un penchant pour des figurations arborant une piété davantage individualisée⁵⁴. Quoi qu'il en soit, ces altérations au cœur du corpus ne témoignent certainement pas d'une évolution

⁴⁹ VAN STRATEN F., 1995, p. 3.

⁵⁰ PEIRCE S., 1993, p. 22 : « What we see on the vases is a system of conventional representations whose referent is a conceptual consensus between the painters and the viewers regarding *thysia*. »

⁵¹ BÉRARD C. et DURAND J.-L., 1984, p. 21. Voir aussi, entre autres, les travaux de M. Robertson et H.A. Shapiro.

⁵² BÉRARD C. et DURAND J.-L., 1984, p. 21. On parle ici de règles de composition auxquelles obéissent les artisans.

⁵³ NORDQUIST G., 1992, p. 165.

⁵⁴ VERBANK-PIÉRARD A., 1988, 227; NORDQUIST G., 1992, p. 165. Ne dit-on pas pourtant que le V^e siècle est LE siècle de la piété civique, en opposition au IV^e siècle, durant lequel aurait émergé une dévotion plutôt individualisée? C'est en partie pourquoi ces évolutions ne peuvent être tenues pour significatives outre mesure.

rituelle, mais plutôt de modifications des goûts et dispositions en matière d'art⁵⁵. On remarque également que les aulètes paraissent moins fréquemment sur les images religieuses à figures rouges⁵⁶, et il a été suggéré que cet « effacement » de l'*aulos* était dû, non pas à son abandon en contexte cérémoniel, mais à la médiocre estime que lui portait l'élite athénienne du V^e siècle⁵⁷. En effet, une multitude de textes littéraires datant de l'époque classique recèlent de calomnieuses critiques envers l'*aulos*, considéré comme étant de loin inférieur aux instruments à cordes, une dépréciation colportée notamment par Platon qui rejette l'instrument de sa cité idéale mais y accepte la lyre et la cithare (Platon, *République*, III, 399d). Il est toutefois douteux que cette répulsion face à l'*aulos* ait été partagée par les citoyens ordinaires⁵⁸; tel que démontré plus haut, les sources iconographiques ne s'inscrivent pas nécessairement dans la « réalité » proposée par les sources littéraires, encore moins avec les avis d'une certaine élite. L'artisan aurait-il réellement modifié son art en fonction de principes philosophiques platoniciens⁵⁹?

⁵⁵ Nordquist (1992, p. 166) présume que ces mutations artistiques seraient issues d'une réforme religieuse dans la société athénienne : on serait passé d'une ancienne forme de culte collectif à une nouvelle forme de culte privé. La théorie de van Straten (1995, p. 3), qui avance que ces changements dans l'iconographie dérivent d'une évolution artistique et non rituelle, paraît plus cohérente. Il ajoute que les Grecs entretenaient des sentiments très conservateurs à l'égard de la pratique culturelle, raison pour laquelle celle-ci ne subissait pas de changements aussi abrupts. Dans le même ouvrage (1995, p. 58), il rappelle que les reliefs votifs, qui affichent des scènes plutôt intimistes, datent surtout de la période classique et proviennent principalement de l'aire attique.

⁵⁶ NORDQUIST G., 1992, p. 166.

⁵⁷ NORDQUIST G., 1992, p. 166.

⁵⁸ NORDQUIST G., 1992, p. 166. En effet, les *agones* étaient populaires à cette époque et les compétitions d'aulètes y tenaient une place importante, du moins lors des Jeux Pythiques qui, dès le VI^e siècle av. J.-C., comprenaient des concours de chant, accompagné de la cithare ou de l'*aulos*, ainsi que des épreuves d'*aulos* solo (INSTONE J.S. et SPAWFORTH J.S.A., 1996, p. 41; BARKER A.D., 1996, p. 1005). Certains aulètes pouvaient de surcroît jouir d'une très grande renommée, comme le célèbre Pronomos (Pausanias, IX, 12, 5). Le thème du « rejet » de l'*aulos* sera brièvement abordé au premier chapitre.

⁵⁹ Sans oublier que Platon prêchait la communauté des femmes dans la *République* et les valeurs traditionnelles dans les *Lois*.

Considérons aussi le fait que les images affichent parfois des scènes synoptiques et que dans ce cas, il était plus difficile, voire impossible, pour l'artiste d'esquisser tous les participants de chacune des étapes rituelles⁶⁰. Ce qu'on voit sur le vase est le résultat d'un choix, inéluctablement influencé par les mouvements artistiques de son époque. Peut-être est-ce la raison pour laquelle certaines phases du rituel sacrificiel sont omises de la paroi des vases, comme par exemple la mise à mort de la victime⁶¹ et étonnamment, le repas pris en commun, LE but du sacrifice selon Vernant. Le repas aurait-il perdu en importance? Peut-être, mais il faut considérer que le contenu des images est tributaire de certains principes de reproduction, générant une sorte de systématisation des éléments et des scènes figurés, d'où la possibilité de déchiffrer plus ou moins précisément le langage imagé. Par exemple, le statut plus ou moins élevé des personnages est visible par la grandeur que leur attribue l'artiste⁶².

⁶⁰ NORDQUIST G., 1992, p. 157-158.

⁶¹ VERBANK-PIÉRARD A., 1988, p. 228. L'ouvrage *Hierà kalá* de van Straten consiste en une base de données analytique des images iconographiques de sacrifice. L'auteur constate que très peu de peintures sur vase dépeignent l'étape du « killing », une carence souvent interprétée comme une forme d'occultation volontaire de la violence du sacrifice (VERNANT J.-P. et DETIENNE M. (éds), 1979). Georgoudi (2005) apporte cependant un bémol à cette théorie de la « violence cachée » en citant des exemples littéraires et iconographiques où la hache, le couteau ou même l'immolation de la victime sont clairement identifiés. Or les peintres répondaient assurément à des normes. Dans le même sens, Bérard (1984, p. 106) souligne que le moment clé de la cérémonie des Panathénées, soit la remise du péplos à Athéna, n'aurait jamais été figuré sur les vases. Dire « jamais » est à notre avis quelque peu abusif, puisqu'il est évident qu'un nombre faramineux de vases ne nous sont point parvenus. Cependant, le fait qu'aucune image encore existante ne signale cette scène reste éloquent et confirme que les imagiers étaient en quelque sorte sélectifs, que leurs choix aient été motivés par la censure, les valeurs artistiques ou sociales, le tabou, l'interdit ou tout simplement le style individuel.

⁶² MEHL V., 2006, p. 354. Les serviteurs sont généralement plus petits que les fidèles. Alroth (1992, p. 45) précise toutefois que les divinités se montrent souvent plus imposantes sur les reliefs votifs, alors que sur les peintures sur vase, elles sont pourvues de proportions davantage concordantes avec celles des fidèles. Mais si les dieux paraissent sous leur forme statuaire, ils sont habituellement plus petits que les humains, surtout lorsqu'ils sont positionnés sur une colonne. À propos de l'ambiguïté des représentations de divinités, à savoir s'il s'agit du dieu personnifié ou d'une statue de culte, voir l'article de Alroth de 1992. « Perhaps it was more in keeping with the Greek perception of the deities not to show them in the form of statues but to represent them in person at a sacrifice » (ALROTH B., 1992, p. 45).

En effet, les dieux profitent de plus grandes dimensions que les humains, comme le démontre la figure 2, trouvée sur une amphore attique, sur laquelle la figure d'Athéna paraît plus imposante que celle de ses fidèles⁶³.



Figure 2, amphore attique, Staatliche Museen F 1686, Berlin

Selon Bérard et Durand, le statut des personnages pourrait être indiqué aussi par leur emplacement spatial. Pour soutenir leur théorie, ils prennent en exemple un cratère de Berlin, sur lequel un personnage, probablement un simple citoyen, est placé sur la ligne servant de cadre à l'image, alors qu'Achille et Ajax jouent aux dés, positionnés sur un socle au milieu duquel on aperçoit la déesse Athéna⁶⁴. Ainsi, la progression illustrée rend davantage

⁶³ VAN STRATEN F., 1987, p. 160.

⁶⁴ BÉRARD C. et DURAND J.-L., 1984, p. 21, Cratère, Staatliche Museen, VI 3199, Berlin. Bérard et Durand (p. 22) élaborent cependant des interprétations hâtives. Ils prétendent que l'aulète sur le cratère de Ferrare (Museo Nazionale, T128) est un prêtre et ce, simplement en vertu du fait que le lieu figuré ferait allusion à un sanctuaire. Ils désignent également la joueuse d'*aulos*, dans la partie droite de l'image, comme étant une prêtresse. Bien qu'il soit probable que ces personnages détiennent bel et bien un statut sacré, il n'est pas impossible qu'ils soient tout simplement des musiciens professionnels, d'autant plus que l'embauche de professionnels par des

transparente la hiérarchie des statuts ontologiques des individus. Enfin, comme toutes formes de dialecte, l'iconographie recèle des codes et symboles qui lui sont propres et qu'il est impératif de connaître pour être apte à les interpréter.

sanctuaires est avérée. Une inscription de Délos (*IG* XI 2, 158 A 50-51), datant de 279 av. J.-C., trouvée derrière le sanctuaire des Taureaux et traitant des comptes et inventaires des temples déliens, atteste de l'embauche d'une femme aulète pour accompagner le chœur sacré des Déliades. La musicienne touchait l'indemnité de nourriture et 120 drachmes par an (voir HOMOLLE T., 1890, p. 487-488). Loucas (1992) procède à une analyse de cette scène : selon lui, il s'agirait d'un *dromenon* orphico-bachique, présidé par un prêtre Lycomédien, montré en train de jouer de l'*aulos* (p. 83).

Chapitre 1 : Le sacrifice et l'aulos

L'acte sacrificiel

Il convient désormais d'exposer brièvement ce en quoi consiste le rituel sacrificiel qui, dans la pratique, apparaît sous deux profils majeurs. Il y a, d'une part, la *θυσία*⁶⁵, le rituel façonné à l'image de l'épisode prométhéen et lors duquel seulement quelques parties de la victime sont brûlées sur l'autel en offrande aux dieux, alors que le reste de la bête est consommée par les participants⁶⁶; et d'autre part, l'holocauste, une forme de *θυσία ἄγευστος*, c'est-à-dire un sacrifice ne menant pas au banquet, l'animal étant entièrement consumé dans les flammes en oblation⁶⁷. Les images de scènes d'holocauste sont rarissimes, une carence dans le corpus qui s'expliquerait, selon certains, par le fait que ce rituel disposait de peu d'importance dans la vie religieuse des Grecs⁶⁸. Malgré le danger que présente une

⁶⁵ Malgré l'emploi fréquent du mot *thysia* pour se référer à ce type de sacrifice, ce terme détenait un sens nettement plus vaste dans l'usage grec ancien (VAN STRATEN F., 2005, p. 16, n. 2).

⁶⁶ Le partage inégal des parts entre les dieux, qui se contentent des os, donc des parties non comestibles, et les hommes, qui bénéficient des parts de choix, est l'aboutissement d'une ruse que le Titan a concocté pour duper le Cronide (Hésiode, *Théogonie*, 535-557). Vernant, dans son article de 1979, développe une intéressante analyse de ce fameux passage hésiodique.

⁶⁷ NILSSON M.P., 1967, p. 132-133 : il y aurait eu plusieurs formes de *θυσῖαι ἄγευστοι*. On pouvait par exemple noyer l'animal ou l'enfouir dans la terre, mais ces variantes constituent un pourcentage très faible des cas d'holocauste connus. Pensons aussi aux précipitations qui « s'apparentent aux holocaustes et au *kathagizein* dans la mesure où la matière oblatoire passe aux dieux tout entière » (KOCH PIETTRE R., 2005, p. 84; PARKER C.T.R., 2011, p. 138). Pour des offrandes jetées à la mer, enterrées ou brûlées, voir l'article de Zografou de 2005, qui traite d'une forme d'élimination dans l'oblation.

⁶⁸ VAN STRATEN F., 1995, p. 3. Il est toutefois abusif d'estimer le silence des sources comme reflétant une réalité. N'a-t-on pas relevé que la mise à mort de l'animal, point culminant de tout rituel sacrificiel, n'est que très rarement évoquée dans les sources? Son absence dans le corpus rend-elle l'acte inexistant ou moins important? Or une citation de Théophraste chez Porphyre (*De Abstinencia*, II, 25-26) semble indiquer que l'holocauste était en effet moins fréquemment pratiqué que la *thysia* : l'auteur critique la glotonnerie des Grecs qui auraient abandonné la pratique sacrificielle si celle-ci impliquait de brûler entièrement la victime, sans

telle proposition, le « Speiseopfer » reste probablement le rituel sacrificiel le plus important⁶⁹, d'autant plus qu'il est partie intégrante de la plupart des festivités religieuses⁷⁰. Ces deux formes de sacrifice ne représentent cependant que deux extrêmes entre lesquels s'étend un éventail de caractères rituels. Ekroth synthétise brillamment ces divers « niveaux » liturgiques⁷¹. Elle perçoit d'abord un rituel normal, la *thysia*, auquel des « powerful actions » ou « heilige Handlungen » peuvent être adjointes afin d'en modifier la couleur. Ces actions se définissent par l'intégration d'éléments inhabituels au rite, comme par exemple le choix d'une victime non castrée ou gravide. Puis, elle fait une distinction entre les rituels de « low-intensity », pratiqués sur une base régulière, ayant pour office de maintenir l'ordre et d'assurer un lien favorable entre les hommes et les dieux⁷², et les rituels de « high-intensity », performés en moment de crise, lorsque les rapports avec le divin semblent troublés⁷³.

Observons à présent les paramètres internes du sacrifice. D'abord, les chercheurs s'accordent généralement pour cerner, dans le rituel, une structure tripartite. Pour cet aspect, nous suivrons le modèle de van Straten qui définit les trois phases comme suit : le « pre-kill », le « killing » et le « post-kill »⁷⁴. Bien que les sources révèlent certaines variantes

aboutir à la manducation de la viande. Quoiqu'il en soit, l'insuffisance des témoignages intéressant l'holocauste nous amène à se concentrer principalement sur la *thysia* pour cette étude.

⁶⁹ NILSSON M.P., 1967, p. 142; EKROTH G., 2011, p. 16.

⁷⁰ Comme le dit Bérard (1984, p. 105) : « Or qui dit fête, dit sacrifice ». On procède à une *thysia* lors, entre autres, des Petites Panathénées (ZIEHEN L., c1998, n. 29), des Grandes Panathénées (*Syll.* 8), du rituel nocturne éleusinien (*Syll.* 650, 25) et des Bouphonies (Pausanias, I, 24, 4).

⁷¹ EKROTH G., 2002, p. 325-330.

⁷² Ekroth insère dans cette catégorie la *thysia*, la théoxénie et le culte voué aux morts (2002, p. 329, voir le tableau 34).

⁷³ C'est-à-dire la *sphagia*, les rites juratoires, cathartiques, initiatiques et certaines formes d'holocauste.

⁷⁴ VAN STRATEN F., 1995, p. 9; BONNECHERE P., 1997, p. 64. Burkert (1972, p. 19-20) établit une division semblable : « Die allgemeine Struktur des Opferrituals ist von Hubert und Mauss zutreffend mit den Begriffen ‚Sakralisation‘ und ‚Desakralisation‘ umschrieben worden : Vorbereitungsriten einerseits, Abschlußriten andererseits umrahmen ein Zentrum, markiert auch als emotioneller Höhepunkt durch den schrillen Schrei, die Ololygé: diese ‚Tat‘ aber ist der Akt des Tötens, das Ereignis des Sterbens. » Van Straten

quant à l'organisation rituelle, la disposition des étapes fondamentales est indubitablement régie par un ordre précis⁷⁵. Mais comme l'a pertinemment souligné Graf, il est difficile de déceler une norme en matière de sacrifice⁷⁶, surtout considérant le fait que chaque événement sacrificiel détient une origine, une signification, un but et un contexte qui lui sont propres. En prenant en compte seulement l'aspect circonstanciel, on se trouve déjà confronté à deux réalités distinctes. D'un côté, existent des sacrifices instaurés par la coutume, que l'on effectue périodiquement en des occasions spécifiques, comme par exemple lors des Panathénées (*Syll.* 8), des Bouphonies⁷⁷ ou du rituel nocturne éleusinien⁷⁸. D'un autre côté, des sacrifices sont exécutés spontanément et, bien qu'ils se présentent comme une récurrence au sein de la vie quotidienne, en fonction des habitudes de la société, n'en

(1995, p. 10) est toutefois d'avis que l'importance relative qu'accorde Burkert à chacune des étapes du rituel ne trouve aucun appui dans les sources iconographiques. Notons que cette division de van Straten, certes très utile, n'est aucunement autochtone.

⁷⁵ Seaford (c1994, p. 48-49) note une tension entre « ordre » et « désordre » qui caractérise la pensée sacrificielle grecque. Il se réfère à un passage de Pausanias (VIII, 37, 8) où le Périégète décrit un rituel arcadien lors duquel les participants, au lieu de trancher la gorge de la bête comme il se doit, lui coupent un membre au hasard. Cette dichotomie entre « ordre » et « désordre » est d'ailleurs apparente dans l'iconographie : les images de sacrifice animal, exhibant une composition ordonnée et adhérant à un rigoureux cadre normatif, s'opposent aux représentations touchant l'épisode d'Héraclès chez Busiris, sur lesquelles règne souvent une atmosphère chaotique. Notons néanmoins que la coutume relatée par Pausanias est avérée, alors que le sacrifice humain est issu de l'imaginaire grec.

⁷⁶ GRAF F., 2002, p. 117.

⁷⁷ NILSSON M.P., 1967, p. 152-157.

⁷⁸ Aristophane, *Paix*, 374. Dans la *République* (II, 365a), Platon rapporte que les adeptes des cultes à mystères croyaient pouvoir, par des fêtes et des sacrifices (*διὰ θυσιῶν καὶ παιδιᾶς ἡδονῶν*), appelés *télétés* (*ἂς δὴ τελετὰς καλοῦσιν*), se libérer des maux et des supplices qui leur étaient réservés dans l'autre monde (*αἱ τῶν ἐκεῖ κακῶν ἀπολύουσιν ἡμᾶς, μὴ θύσαντας δὲ δεινὰ περιμένει*). Ainsi, le sacrifice accompli lors des rites initiatiques aurait, dans l'imaginaire grec, exercé une fonction cathartique; selon Seaford (c1994, p. 282), il aurait pu également concrétiser l'appartenance des néophytes à leur nouveau groupe social. À ce sujet, il est éloquent que celui qui n'a pas été initié au *taurophage* ne puisse s'approcher du chœur des *mystai* dans l'*Hadès* (Aristophane, *Grenouilles*, 357). Pour le sacrifice en lien avec l'initiation, voir Seaford (c1994, p. 281-293) et Bonnechere (2009).

constituent pas une dans le cadre d'un culte; on parle par exemple de sacrifices pour expier un mal (Homère, *Iliade*, I, 441-475), explorer l'avenir⁷⁹ (Eschine, *Contre Ctésiphon*, 130-131), solliciter un vœu (Homère, *Iliade*, II, 400; VI, 305-310), sceller un serment (Homère, *Iliade*, III, 103-108) ou remercier les entités divines pour un bienfait (Xénophon, *Helléniques*, IV, 3, 14)⁸⁰. Omniprésent dans la sphère religieuse des Grecs, on trouve le sacrifice sanglant non seulement au cœur des cultes voués aux divinités, qu'elles soient olympiennes ou chtoniennes, mais également dans les cultes de héros et lors des cérémonies célébrées en l'honneur des morts⁸¹. Mais quelle que soit l'occasion ou la raison pour laquelle le sacrifice est entrepris, la volonté de la part des hommes d'établir un contact avec le divin en est une motivation incontestable⁸². Et malgré l'unicité de chacun des rites, des éléments liturgiques récurrents permettent l'élaboration d'une sorte de « modèle » du rituel sanglant, du moins

⁷⁹ Selon Nilsson (1967, p. 133), les *χρηστήρια* consistaient en des sacrifices entrepris dans le but d'entrevoir l'avenir; pour cette raison, ils étaient présidés par des devins et aucun dieu n'en était récipiendaire. Mais cette proposition n'est aucunement certaine, puisque qu'ils peuvent simplement avoir été être des sacrifices dont les présages, positifs ou négatifs, poussaient à faire ou arrêter une action. L'avenir n'est pas en cause, mais plutôt une action présente qui engage l'avenir.

⁸⁰ Les offrandes de prémices symboliseraient un don consacré aux divinités, dans l'attente d'une faveur de leur part ou dans l'intention de les remercier pour un quelconque bienfait. Le fait de donner aurait aussi pour résultat de maintenir l'ordre social (BURKERT W., 1979, p. 53).

⁸¹ STENGEL P., 1920, p. 105; NILSSON M.P., 1967, p. 135; SCULLION S., 2000; EKROTH G., 2002. D'où, entre autres, la pléthore des rites. Ekroth dément certaines conceptions préalables et principalement l'idée d'une dichotomie entre les cultes olympiens et chtoniens.

⁸² NILSSON M.P., 1967, p. 136: « (...) durch die Gabe eine besondere Verbindung zwischen dem Geber und dem Empfänger zustande kommt ». Mais au vu d'études plus récentes, il est clair que l'oblation n'est pas le seul motif de l'acte sacrificiel. Vernant (1979, p. 38) pointe judicieusement l'ambiguïté d'une exégèse du sacrifice focalisant sur le concept de l'offrande, puisque les hommes conservent pour eux-mêmes les plus belles parts de viande. « The common denominator of these actions was that the gods were given what men cannot eat » affirme Ekroth (2011, p. 16). Cette dernière ajoute que le fait de brûler les parts imparties aux êtres célestes, qui alors les consomment en aspirant la fumée qui s'en exhale, ponctue un clivage entre la race des hommes et celle des dieux par leur mode respectif de consommation. Le rituel sacrificiel marquerait donc, dans son essence même, l'hétérogénéité entre les univers humain et divin. Cet article, fort intéressant, a justement pour but d'élucider les motifs en vertu desquels on offrait parfois aux dieux des morceaux de viande cuits ou crus.

en ce qui a trait aux instruments et procédures générales⁸³. Au moment de la cérémonie, la victime, soigneusement choisie, est purifiée, puis ornée de bandelettes⁸⁴ et d'une couronne⁸⁵. Ses cornes peuvent aussi parfois être recouvertes d'or⁸⁶ :

γέρων δ' ἱππηλάτα Νέστωρ χρυσὸν ἔδωχ' ὃ δ' ἔπειτα βοὸς κέρασιν περίχευεν ἀσκήσας,
(Homère, *Odyssée*, III, 436-438)⁸⁷

On prépare les instruments liturgiques, tels le *kanoûn*, à l'intérieur duquel sont disposés la *máchaira*, c'est-à-dire le couteau sacrificiel, les grains d'orge et les *stémματα* (Aristophane, *Paix*, 948)⁸⁸. La procession, action initiale du rituel, peut alors commencer⁸⁹. Deux principaux

⁸³ Stengel (1920, p. 108) et Nilsson (1967, p. 142) remarquent que certains procédés rituels avérés à l'époque classique sont absents des écrits homériques, notamment le port de la couronne par les participants, l'allumage d'un « Vorfeuer » sur l'autel et la petite *circumambulatio* avec la corbeille et la *chernips* autour du tertre sacré. Nilsson avoue qu'il est difficile de dire si les coutumes avaient évolué ou si le célèbre poète avait tout simplement préféré synthétiser les descriptions cérémonielles. Seaford (c1994, p. 44-45) constate également d'importantes disparités entre sources homériques et classiques. D'abord, les épopées ne sous-entendraient aucun sentiment de culpabilité ou d'anxiété lors de la mise à mort de l'animal. Ensuite, à l'époque classique, la victime semble profiter d'une union spéciale avec les participants : comme eux, elle est aspergée de l'eau lustrale et porte la couronne, un paramètre qui fait défaut chez Homère (BURKERT W., 1985, p. 56). Enfin, Homère n'insinue pas de distinction catégorique entre la pratique sacrificielle et la vie quotidienne, distinction que des aspects liturgiques fondamentaux à l'époque classique marquent fortement, comme par exemple l'aspersion préliminaire, le port de vêtements spéciaux, la procession à l'autel et le rassemblement en cercle des participants. Seaford propose que les poèmes homériques révèlent un choix, conscient ou inconscient, d'éléments rituels sélectionnés en vertu de la place accordée à la description rituelle au cœur de la narration.

⁸⁴ ZIEHEN L., 1939, col. 599.

⁸⁵ STENGEL P., 1920, p. 108; BURKERT W., 1985, p. 56; VAN STRATEN F., 1995, p. 161-162; Aristophane, *Nuées*, 255-257; Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1567; LSS 109, 3.

⁸⁶ Syll. 86; Homère, *Illiade*, X, 294. Ziehen (1939, col. 599) précise que cette coutume était toutefois réservée à des occasions très spéciales, de tempérament particulièrement festif.

⁸⁷ « Nestor, le vieux meneur de chevaux, fournit l'or. L'ouvrier en plaqua les cornes de la vache (...) » (trad. V. Bérard, Gallimard, Paris, 1955).

⁸⁸ STENGEL P., 1920, p. 109. Bonnechere (1999) invite cependant à ne pas tirer de conclusion hâtive en ce qui concerne les objets contenus dans le *kanoûn* avant la procession, et s'interroge à savoir si la corbeille n'aurait

desseins motivent le mouvement processionnel, soit le port des outils indispensables à l'exécution du rituel⁹⁰ et le déplacement du groupe d'un point de départ à un point d'arrivée, qui se trouve être le lieu sacré où sera exécuté le sacrifice⁹¹. Une fois la procession parvenue à cet endroit, on encercle l'aire hiératique, les participants ainsi que l'offrande, puis la *chernips* et les corbeilles sont portées autour de l'autel par l'exécution d'une petite *circumambulatio* (Aristophane, *Paix*, 956-957)⁹². La *χερνίπτεσθαι*, c'est-à-dire le lavage des mains⁹³, et

pas renfermé uniquement des offrandes ou de la nourriture (p. 32). Selon lui, un passage d'Aristophane (*Les oiseaux*, 848-867) pourrait démontrer que la *chernips* et le *kanoûn*, comportant les orges lustrales, n'étaient pas nécessairement intégrés à la procession. Dans son article de 1997 (p. 75), il avait d'ailleurs déjà cité un exemple où le couteau, sans avoir été porté lors du déplacement processionnel, était dissimulé dans le *kanoûn* alors que la victime, humaine dans ce cas, était déjà parvenue à l'autel (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1565-1567).

⁸⁹ VAN STRATEN F., 1995, p. 11-12. L'étape processionnelle ne serait pourtant pas indispensable au bon déroulement du rituel, du moins en contexte privé (Aristophane, *Paix*, 948-949).

⁹⁰ BONNECHERE P., 1999, p. 24. Dans l'iconographie, ces objets sont habituellement le *kanoûn*, des instruments de musique et plus rarement d'autres outils sacrificiels (couteaux à découpe). Bonnechere note du reste que la *chernips* et les hydries contenant l'eau de cuisson font presque toujours défaut sur les images processionnelles.

⁹¹ BURKERT W., 1985, p. 56. Dans son article de 1939 (col. 600), Ziehen ne mentionne pas la procession comme étant une composante du rituel sacrificiel, une omission à laquelle Lehnstaedt (1970, p. 15), plusieurs décennies plus tard, remédiera : « Die Pompe im klassischen Sinn hängt unmittelbar mit dem vom Staat praktizierten Kult zusammen ».

⁹² STENGEL P., 1920, p.109; BURKERT W., 1985, p. 56. Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1480-1481; Aristophane, *Paix*, 957; Euripide, *Héraclès furieux*, 925-927. Ziehen (1939, col. 600) et Lehnstaedt (1970, p. 11-16) interprètent cette action comme symbolisant une sorte de cercle magique de caractère apotropaïque et cathartique. « Hier zeigt sich eine Häufung der Motive : einmal in der apotropäischen Bedeutung des Kreises, der um den Altar als Zentrum des Heiligtums gezogen wird, zum anderen in der Heiligung von Wasser und Gerste durch das Herumtragen um den Altar » affirme Lehnstaedt (1970, p. 12). Burkert (1985, p. 56) parle plutôt d'une délimitation entre lieu sacré et lieu profane.

⁹³ ZIEHEN L., 1939, col. 602. Selon Ziehen, la *χερνίπτεσθαι* se déroulerait en deux étapes : « der Unwürdige wird von dem Ritus, der mit dem Benetzen der Hände beginnt und dem Sprengen des Weihwassers endet, ausgeschlossen ». Eitrem (c1977, p. 79) traduit le terme *χερνίπτεσθαι* par « sprengen », interprétation que nuance Stengel : « *Χερνίπτεσθαι* aber heißt in der gesamten Literatur : die Hand mit Wasser benetzen, um es zu libiren » (1922, p. 535). Pour l'avis de Stengel en ce qui concerne la définition de ce terme, voir aussi son article de 1924 (p. 307-308).

l'οὐλοχύται⁹⁴, le lancement des grains d'orge, feraient partie de ce qu'on appelle le rituel préliminaire (κατάρχεσθαι)⁹⁵. Après le lavage des mains, le prêtre prend une bûche (δαλίον : Aristophane, *Paix*, 959; Euripide, *Héraclès furieux*, 928), la trempe dans la *chernips* (Aristophane, *Paix*, 960; Euripide, *Héraclès furieux*, 929), asperge de cette eau sacrée les gens présents (Aristophane, *Paix*, 970-975), l'autel (Aristophane, *Lysistrata*, 1129) ainsi que la bête sacrificielle (Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 54, 622; *Iphigénie à Aulis*, 955)⁹⁶ qui, par le hochement de son chef, manifeste en quelque sorte son assentiment face au sort qu'on lui

⁹⁴ ZIEHEN L., 1939, col. 603. Les sources présentent quelques variantes en ce qui concerne le moment du rituel où les grains sont lancés ainsi que leur objectif. Par exemple, ils sont parfois jetés sur la victime (scholie à Aristophane, *Nuées*, 260), parfois sur l'autel (Euripide, *Électre*, 803), et bien qu'il semble y avoir une certaine liaison entre l'οὐλοχύται et la prière, il est difficile de déterminer un ordre consécutif précis qui aurait régi l'exécution de ces deux actions. Chez Homère, l'οὐλοχύται s'effectue avant la prière (*Odyssée*, III, 447-450), après celle-ci (*Iliade*, I, 450-460), ou avant l'immolation de la victime (*Iliade*, II, 421-422). Des auteurs plus tardifs insinuent cependant que c'est durant l'oraison que l'on procédait au lancement des grains (Euripide, *Électre*, 803; Apollodore, I, 425). Tel que mentionné plus haut, il est envisageable qu'il y ait eu évolution au sein même du canon sacrificiel entre les époques homérique et classique. Mais Seaford constate dans les textes d'Homère une présentation séquentielle des phases rituelles qui, d'un passage à l'autre, conservent le même ordre, se présentant presque comme des épisodes narratifs formulaires (SEAFORD R., c1994, p. 41-42). Établir une succession chronologique exacte des différentes actions insérées au « pre-kill » est définitivement ardu, les sources elles-mêmes offrant diverses versions. Il n'est par conséquent pas étonnant qu'il émane des théories des chercheurs modernes d'importantes dissensions quant à la disposition temporelle des étapes de la cérémonie. « Nicht zum κατάρχεσθαι gehört das Gebet » affirme Ziehen (1939, col. 604), et alors que ce dernier associe la prière à l'« Opfer-Handlung », Nilsson (1967, p. 149) la situe avant la coupe des poils de l'animal et Burkert (1985, p. 56), avant l'οὐλοχύται, une action qui s'intégrerait à la κατάρχεσθαι. Enfin, peut-être pouvait-on faire comme on voulait, à l'exception des cultes pour lesquels un ordre était prescrit.

⁹⁵ Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 54; *Iphigénie à Aulis*, 955, 1111; ZIEHEN L., 1939, col. 601. Zografou (2005, p. 208-209) constate un étroit rapport entre l'aspersion de l'eau et le lancement des grains d'orge, deux actions qui se grefferaient à la même étape rituelle. Se dessinerait du reste une forte corrélation entre les éléments en soi, c'est-à-dire l'eau lustrale et les grains d'orge, ainsi que leur contenant, la *chernips* et le *kanoûn* (BRUIT ZAIDMAN L., 2005b, p. 34). Cette relation est perceptible entre autres par la disposition symétrique de ces deux récipients sur les figurations iconographiques (DURAND J.-L., 1986, p. 124).

⁹⁶ EITREM S., c1977, p. 76.

réserve⁹⁷. On prononce la prière, et une mèche de poils coupée du front de la victime est mise au feu (Homère, *Odyssée*, III, 446; Euripide, *Électre*, 810-812). Arrive enfin le moment crucial et paroxystique du rituel, c'est-à-dire la mise à mort du *hiereion*⁹⁸, dont l'intensité est amplifiée par le cri qu'émettent simultanément les femmes, l'*ololyge* (Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 267-268; *Agamemnon*, 594-595; Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1335-1338). On procède finalement au découpage de l'animal et à l'examen des viscères pour la prise de présage. Les *splanchna*, qui seront consommées par un cercle restreint de participants, sont mises au feu, ainsi que les parts conférées aux dieux, tout cela accompagné de libations⁹⁹. La figure 3, tirée d'une œnochoé attique datant de 450-425 av. J.-C., n'est qu'un des multiples exemples d'images sur vase illustrant la cuisson des viandes sur les broches et la libation versée sur le feu de l'autel. Une fois toutes ces étapes rituelles terminées, s'effectue la distribution des parts de viande parmi les gens présents¹⁰⁰.

⁹⁷ ZIEHEN L., 1939, col. 601; VERNANT J.-P., 1981, p. 7; BURKERT W., 1985, p. 56. Cette phase marquerait le commencement du rituel, nommé l'*archesthai*.

⁹⁸ Le mode d'immolation varie d'un événement à l'autre (STENGEL P., 1920, p. 112). Pour une description globale du rituel sacrificiel, voir entre autres l'article de 2005 de van Straten (p. 22).

⁹⁹ VAN STRATEN F., 2005, p. 23. Suivant l'opinion de van Straten, la consommation des *splanchna* incarnerait une forme de communion puisque d'une part, elle se faisait à l'endroit même où s'était déroulé le rituel, et d'autre part, parce qu'on rôtissait ces parties animales sur le feu sacré, sur lequel les portions offertes aux dieux étaient également rôties. Ainsi, le fait de manger les *splanchna* aurait renforcé non seulement le lien horizontal, reliant les participants entre eux, mais également le rapport vertical, entre la sphère divine et celle des hommes.

¹⁰⁰ ZIEHEN L., 1939, col. 600-601.



Figure 3, oenochoé attique, Ashmolean Museum 1931.9, Oxford

Mais bien que le sacrifice soit constitué comme un assemblage d'étapes successives, il incarne une unité, un principe liturgique entier dont la signification précise ainsi que la fonction originelle et archétypale demeurent obscures. Néanmoins, nombre de chercheurs se sont évertués à cerner le sens de ce rituel qui, bien qu'il ait été et soit encore aujourd'hui omniprésent au sein d'une multitude de civilisations, dégage une aura mystérieuse et insaisissable.

Historiographie de la recherche en matière de rituel sacrificiel

Le sacrifice étant un sujet d'étude prisé dans le domaine de la recherche depuis plus d'un siècle, il va sans dire que les démarches scientifiques des chercheurs et les conclusions auxquelles ils en sont arrivés ont considérablement évolué au fil du temps. De fait, l'historiographie présente diverses tendances méthodologiques ayant progressé en fonction,

entre autres, des découvertes archéologiques sporadiques, des courants intellectuels et du souci toujours grandissant de vouloir traiter les sources de façon davantage critique. Vers la fin du XIX^e et début du XX^e siècle, on tente d'établir les bases d'une science des religions. Voient le jour d'incontournables ouvrages, dans lesquels on pose un regard analytique sur les sources essentiellement littéraires et épigraphiques¹⁰¹. Un peu avant la moitié du XX^e siècle, Ziehen distingue deux « Richtungen » au sein de la recherche en matière de sacrifice. Il fait d'abord allusion à l'école classico-philologique, qui se limite fondamentalement à l'exploration des cultes grecs en employant une méthode infaillible selon lui : « (...) die altbewährte sichere Methode (...) anwendet »¹⁰². Les postulats ressortant de ce mouvement scientifique sont empreints d'une conception totémiste du rituel : en dévorant la victime animale, l'homme acquerrait sa force vitale¹⁰³. Puis, l'auteur pointe une seconde tendance qui, par une technique comparative de caractère ethnologique, cherche à définir l'origine et la signification des séances et coutumes religieuses¹⁰⁴.

Vers la moitié du XX^e siècle, se développe, principalement du côté de l'école allemande, une conception du sacrifice en tant qu'acte de violence suscité par la nature

¹⁰¹ Avec des ouvrages et articles tels que STENGEL P., 1906; 1910, EITREM S., c1977, ZIEHEN L., 1931; 1939 et SOKOLOWSKI F., 1955; 1962; 1969. L'omission des sources iconographiques est particulièrement évidente dans l'article de Ziehen (1939, col. 598) où, sous la rubrique « Speiseopfer. Quellen. », seules des sources textuelles sont citées.

¹⁰² ZIEHEN L., 1939, col. 580. L'auteur nomme les principaux chercheurs de cette école, dont C.A. Lobeck (*Aglaophamus*, 1829), P. Stengel dont il vante l'érudition et l'apport à la science de la religion, ainsi que S. Eitrem.

¹⁰³ STENGEL P., 1920, p. 95: « (...) die Nahrung gab Kraft, und der Körper, dem man sie zuführte, entwickelte sich (...) ». Mais si l'on considère le sacrifice en tant qu'acte totémiste, durant lequel la consommation carnée pourvoit l'homme d'une quelconque puissance vitale, il est impératif d'expliquer le sacrifice ἄγρευτος, qui ne laisse aux participants aucune part de la victime. Stengel explique cette forme de rituel comme étant un moyen, par la destruction d'une vie et par une sorte d'enchantement, de renforcer les liens avec la divinité (p. 96).

¹⁰⁴ ZIEHEN L., 1939, col. 580. Avec des chercheurs tels qu'E.B. Tylor, A. Lang, R. Smith, J.G. Frazer et F.B. Jevons.

« sauvage » de l'homme¹⁰⁵ : « Immer bleibt als Mittelpunkt das Erlebnis des Todes, veranstaltet durch Gewalttat des Menschen kraft vorgegebener Notwendigkeit (...) »¹⁰⁶. Burkert perçoit un rapport déterminant entre « Opfer, Jagd und Totenriten »¹⁰⁷. Selon lui, la mise à mort rituelle d'un animal, accomplie collectivement, est une pratique sociale générée par la nature primitive de l'homme qui chassait en groupe alors qu'il était *Urmensch*¹⁰⁸. La chasse, ayant perdu sa fonction pragmatique avec l'émergence de l'agriculture et ayant, de ce fait, pris plutôt la forme d'un rituel symbolique contribuant à la stabilité sociale du groupe¹⁰⁹, se trouve à l'origine du rituel sanglant. La cohésion du groupe se manifestant à travers l'activité sacrificielle ferait office de réminiscence de la cohésion du groupe lors de l'activité de chasse¹¹⁰. Conscient que l'on pourrait réfuter sa théorie, en alléguant que la chasse, contrairement au sacrifice, n'avait rien de cérémoniel, Burkert affirme: « schon bei Jägern wird zuweilen das Töten zum zeremoniell »¹¹¹. Le chercheur exploite également l'idée de

¹⁰⁵ MEULI K., 1946; GIRARD R., 1972; BURKERT W., 1972; 1987a; DETIENNE M., 1979.

¹⁰⁶ BURKERT W., 1972, p. 20.

¹⁰⁷ BURKERT W., 1972, p. 8-30.

¹⁰⁸ BURKERT W., 1985, p. 58-59; 1979, p. 54: « The original, pragmatic action is hunting and killing for food. ». Il souligne plus loin (p. 55) que certaines procédures sacrificielles, telles la collecte des os de la victime et leur dépôt dans un lieu sacré, étaient des actions associées à la chasse et avérées depuis la période paléolithique. Pour une approche d'éthologie biologique, par laquelle il décrit l'acte rituel comme étant une démonstration, un « display », se reporter au même ouvrage, p. 35-58.

¹⁰⁹ BURKERT W., 1979, p. 48-55 : « As the pragmatic importance declined, the symbolic value increased ».

¹¹⁰ Nilsson (1967, p. 144) perçoit dans le repas sacrificiel le reflet de l'union identitaire du groupe: « Das Gefühl für das Band, das die Teilnehmer an einem gemeinschaftlichen Mahl umschlang, war auch bei den Griechen lebendig. ». « All the more ritual actions performed in common are communicative in function, and virtually constitute the identity of the group. » dit Burkert (1979, p. 46-47). Ce dernier va jusqu'à désigner le rituel comme l'agent par excellence de la transmission culturelle, principe fondamental à l'évolution du groupe en tant que « civilisation » (p. 49). Voir aussi Seaford (c1994, p. 44-49), qui affirme que la distribution appropriée des parts de viande ainsi que la concorde lors de la fête traduisent un sentiment d'harmonie au sein du groupe sociétal.

¹¹¹ BURKERT W., 1972, p. 23. Il adhère ainsi à la théorie proposée par Meuli (1946) et déclare au sujet de ce dernier : « Er notierte frappierende Übereinstimmungen von Einzelheiten des griechischen Opferwesens mit dem Brauchtum von Jäger- und Hirtenvölkern (...) » (1972, p. 20).

sacralisation et de ritualisation d'un fait violent et primitif par une dramatisation du meurtre (*killing*)¹¹². L'« Opfer », qui exige la mise à mort d'un animal domestique, et donc d'une possession, voire même d'un compagnon, est appréhendé comme un « Tötungsakt »¹¹³. C'est en partie cette idée du meurtre qui provoquerait un sentiment d'« anxiété » chez l'homme¹¹⁴, une suggestion paradigmatique de la méthode évolutionniste¹¹⁵. L'égorgement du *hiereion*, étape centrale du rituel se concluant par une effusion de sang, est le moment où l'intensité religieuse atteint son comble. Mais en permettant, du même coup, la perpétuation de la vie en fournissant de la nourriture, c'est paradoxalement cette immolation délibérée d'une bête qui atténuerait l'anxiété de l'homme face à la mort¹¹⁶. Enfin, puisqu'observer une réalité religieuse implique inévitablement de concilier *dromena* et *legomena*, Burkert propose, par une approche éthologique biologique, que le rituel, parce qu'il se présente même chez les animaux, est de façon générale et chronologique antérieur au mythe¹¹⁷.

¹¹² BURKERT W., 1972, p. 31-38; BURKERT W., 1987.

¹¹³ BURKERT W., 1972, p. 8-30.

¹¹⁴ BURKERT W., 1985, p. 58 : « In the sacrificial ritual, of course, these customs (the laying down of the bones, the raising up of the skull and the stretching out of the skin) are closely interwoven with the specific forms of Neolithic peasant animal husbandry. » Le fait de sacrifier un animal domestique crée de nouveaux conflits et anxiétés qui se résolvent dans le rituel.

¹¹⁵ PEIRCE S., 1993, p. 223, n. 16 : « this reconstruction of the psychological state of the originators of a religious phenomenon at the formative stage of the phenomenon is a method characteristic of evolutionism ». En employant une telle méthode, il est impératif, selon Peirce, de reconstruire l'état psychologique des êtres humains ayant vécu au moment de l'institution du phénomène culturel en question, en l'occurrence les chasseurs du Paléolithique.

¹¹⁶ BURKERT W., 1979, p. 48-55. Selon Burkert, les « patterns » comportementaux lors de rituels ne sont pas arbitraires, mais dérivent de fonctions pragmatiques et certains de ces « patterns » sont universellement compris, tels la soumission, la menace, le deuil, la joie. Il parle d'ailleurs d'une « syntax of rituals ».

¹¹⁷ BURKERT W., 1979, p. 57. Burkert relativise cependant en précisant que le mythe ne trouverait pas nécessairement ses racines dans le rituel : « The roots of the tales go back to verbalized action, whether ritualized or not. » Néanmoins, le rituel et le mythe se fondent dans une alliance et coexistent au sein d'une sorte de symbiose.

À l'interprétation burkertienne de la *thysia*, qui insiste sur l'aspect violent du rite, s'oppose d'une certaine façon la théorie de l'école française, qui appréhende le sacrifice comme un système liturgique modelé justement de façon à camoufler cette-dite violence. C'est ce souci de dissimulation qui aurait porté les Grecs à ne pas représenter en image la *sphagê*, l'acte sanglant du rituel, à cacher le couteau sacrificiel dans les grains d'orge du *kanoûn* lors de la cérémonie, et à « prétendre » que la victime était consentante¹¹⁸. Les thèses proposées par l'école française révèlent également un profond intérêt pour le repas sacrificiel. Selon certains, le fait de sacrifier de la viande aux divinités rend légitime la consommation carnée¹¹⁹, qui se trouve être le fondement même des ordres civique et cosmique. Alors que le partage des parts entre les hommes et les dieux détermine l'ordre cosmique, la distribution des viandes parmi les participants, ainsi que la consommation des *splanchna* par un cercle restreint de personnes, concrétisent une certaine hiérarchie au sein du groupe sociétal, établissant de ce fait un ordre civique. L'ordre ainsi établi autour d'un fait qui contient en lui-même le germe de violence susceptible de le rompre est par le fait même chargé d'une certaine fragilité. Détienne, constatant une coïncidence entre l'alimentation carnée et la *thysia*¹²⁰, observe également une importante fonction politico-religieuse du rituel puisqu'« aucun pouvoir politique ne peut s'exercer sans pratique sacrificielle »¹²¹. C'est autour de la manducation carnée que prennent forme la société civile et la collectivité politique; c'est aussi par cette pratique que l'homme se définit par rapport aux dieux et aux bêtes. Quelques années plus tard, Durand situe la victime animale carrément au centre du

¹¹⁸ Voir principalement les articles de Détienne (1979), Durand (1979) et Vernant (1981). Cette théorie de l'occultation de la violence au sein de la *thysia* a ensuite été remise en question par, entre autres, Bonnechere (1999) et Georgoudi (2005).

¹¹⁹ PARKER R.C.T., 1996, p. 1344. VERNANT J.-P. et DETIENNE M. (éds) (1979), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris. Mais la question du sacrifice où la victime est entièrement détruite se pose encore ici.

¹²⁰ Corrélation que souligne pareillement Georgoudi dans son article de 1988, p. 77.

¹²¹ DÉTIENNE M., 1979, p. 10. Il établit quatre axes d'analyse du système sacrificiel : (1) reconnaître le système de l'extérieur, en observant les formes de protestations à son égard, (2) analyser le sacrifice de l'intérieur, par une étude des étapes rituelles, (3) mettre en lumière la motivation alimentaire et politique du rite, (4) examiner le sacrifice dans ses relations avec la chasse, la guerre, la culture de la terre.

rite, en faisant d'elle l'intermédiaire entre les mortels et le divin, une notion typique de la vision maussienne du sacrifice que partage aussi Vernant¹²². Par une analyse exhaustive du récit prométhéen, ce dernier distingue une double fonctionnalité du sacrifice qui marque, par le partage des parts, l'écart considérable entre les hommes et les dieux tout en réanimant le souvenir lointain d'une ancienne forme de banquet commun¹²³. En abolissant la consommation de la viande, les pythagoriciens « purs »¹²⁴ et les orphiques se dissocieraient du monde de la cité et contesteraient le cadre religieux civique¹²⁵, s'affirmant ainsi dans une position politique. Ils se rapprocheraient même du monde éthéré des dieux qui ne reçoivent que des effluves de l'oblation leur étant conférée. De façon générale, l'« École de Paris » procède à l'établissement d'une catégorisation typologique des différents systèmes

¹²² DURAND J.-L., 1986, p. 91; VERNANT J.-P., 1981. Le sacrifice « se joue entre trois termes, l'objet consacré servant d'intermédiaire entre le sacrifiant et la divinité » (p. 2). La bête sacrificielle remplit l'office de médiatrice entre l'univers des hommes et celui des dieux. Parée et menée à l'autel, elle suit « une courbe ascendante, l'élevant peu à peu du profane au sacré » (p. 5). Sa médiation permet ainsi d'établir un rapport entre ces deux pôles qui restent cependant bien distincts. Puis, par sa mort, elle accède au domaine du sacré, alors que le sacrifiant, s'écartant vivant du rituel, demeure en territoire profane. Selon Vernant, la mort est donc une transition du profane au sacré, une transition qui, selon Svenbro, s'effectue plutôt par l'incinération (2005).

¹²³ VERNANT J.-P., 1979, p. 42-43.

¹²⁴ C'est-à-dire ceux qui rejettent catégoriquement toute consommation carnée (DÉTIENNE M., 1979, p. 14).

¹²⁵ DÉTIENNE M., 1979, p. 16-17; VERNANT J.-P., 1981. Vernant (p. 10) parle de « religion officielle ». Il insinue que des groupes à l'allure « de confréries ou de sectes », comme les orphiques et les pythagoriciens, refusent de sacrifier et préconisent des idées religieuses « aberrantes par rapport à la norme ». Ces deux systèmes liturgiques identifieraient le sacrifice au *φόνος*. Il est intéressant de voir que selon la vision burkertienne, cette assimilation entre sacrifice et meurtre est l'embryon même du rite, héritée de la chasse du Paléolithique, alors que chez Vernant, elle procède à une « déconstruction » symbolique du rituel sacrificiel, situant ses adeptes en marge de la société. Mais cette marginalité des « sectes » orphique et pythagoricienne est bémolisée par Bonnechere (2003, p. 274-277) qui soutient, d'une part, que l'insuffisance des sources empêche la fixation des « degrés possibles de foi » et « d'adhésion aux rites », et d'autre part, que les contradictions suscitées par les témoignages sont d'autant plus flagrantes et problématiques que la philosophie platonicienne et, de façon plus générale, les institutions culturelles et intellectuelles de la *polis*, étaient empreintes d'influences orphiques et pythagoriciennes. En admettant que ces systèmes religieux aient été centrifuges, comment expliquer leur présence dans la religion civique?

sacrificiels, en fonction principalement du contexte dans lequel se déroule le rituel¹²⁶. Contrairement à Burkert, qui fait du rituel sanglant un phénomène de catégorie universelle, l'école française préfère le définir dans son unicité, c'est-à-dire en tant que dispositif symbolique lié à une société en particulier, la *polis* grecque¹²⁷. Les adeptes de cette école croient pouvoir établir une théorie de la *thysia* en observant le répertoire iconographique qui, en tant que système cohérent, est étudiable. Or ces deux écoles (allemande et française) convergent en ce qu'elles minimisent l'aspect oblatoire du sacrifice : influencé par la pensée durkheimienne, Burkert, précédé de Meuli, aborde le sacrifice en tant que meurtre rituel, et selon l'école française, la fonction du rite réside dans l'établissement de l'ordre par la manducation de la viande. Mais en constatant la prééminence des représentations imagées de processions, sur lesquelles l'ornementation et l'exhibition du *hiereion* soulignent sa consécration à la divinité, Peirce croit devoir accorder davantage de crédit à la nature oblatoire du rituel¹²⁸.

Puis, durant la dernière décennie du XX^e siècle, Obbink abandonne complètement la notion totémiste, héritée de l'école allemande de la première moitié du XX^e siècle et qui voulait que les *σπλάγχνα* soient mangées en premier en vertu de leur important apport en force vitale¹²⁹. Il adhère toutefois à la théorie du « sauvage » de Burkert, selon laquelle le sacrifice, tributaire de la nature violente de l'homme, se présente comme une expiation rituelle contrant un sentiment de culpabilité¹³⁰. Seaford quant à lui suggère que l'acte

¹²⁶ VERNANT J.-P. et DETIENNE M. (éds), 1979; RUDHARDT J. et REVERDIN O. (éds), 1981. Nilsson (1967, p. 132) avait déjà souligné la diversité des rituels, chacun d'eux ayant une origine et une signification qui lui sont propres.

¹²⁷ Voir l'article de Peirce pour une mise au point détaillée des différents systèmes interprétatifs intéressant le sacrifice grec (1993, p. 224).

¹²⁸ PEIRCE S., 1993, p. 227.

¹²⁹ OBBINK D., 1993, p. 68. Nilsson (1967, p. 144) laissait aussi tomber cette théorie du totémisme animal.

¹³⁰ OBBINK D., 1993, p. 66-67. Obbink signale que malgré la désuétude de la conception totémiste du sacrifice, des vestiges de cette interprétation continuent d'alimenter nombre de discussions scientifiques sur le sujet (p. 68).

sacrificiel met en valeur l'union du groupe : la mise à mort contrôlée d'une bête ainsi que le contact avec le divin auraient rassuré le groupe en moment de transition ou lors de périodes marquées d'incertitudes et de souffrance¹³¹. Il pourrait aussi être un moyen de mettre en relief l'importance du chef qui, souvent, préside au rituel¹³². Paraît simultanément une approche scientifique plus intégrale, notamment par la prise en considération et l'analyse davantage méthodique des sources iconographiques¹³³. Tout en approuvant la méthodologie de l'école française, qui aborde l'iconographie comme un langage s'articulant par un système de signes, Peirce pointe les problèmes du style artistique, inéluctablement limité et façonné par la tradition ambiante et du développement de cette-dite tradition¹³⁴. Son approche, de tendance sémantique, consiste à prendre les signes pour des termes et à examiner les diverses circonstances au sein desquelles ils se présentent. Une intensification de la réflexion à l'égard des disciplines auxiliaires se fait donc sentir, et tout comme l'iconologie, l'archéologie gagnera en valeur dans les travaux d'historiens. En effet, les documents archéozoologiques trouvés dans les sanctuaires sont à la base de plus en plus d'études historiques, qui peuvent alors proposer de sérieuses hypothèses fondées sur des données tangibles¹³⁵. Le « nouveau » crédit accordé aux données archéologiques a d'ailleurs provoqué des revirements significatifs dans l'étude des sacrifices humains chez les Grecs. Des chercheurs tels que Bonnechere soutiennent l'impossibilité d'attester, du moins jusqu'à maintenant, de la tenue de telles pratiques dans l'Antiquité grecque, en raison notamment de l'insuffisance des preuves et de la difficulté à interpréter les quelques témoignages archéologiques que l'on a considérés comme étant susceptibles de concerner ces rituels¹³⁶.

¹³¹ SEAFORD R., c1994, p. 49. Mais que dire alors des sacrifices banals et quotidiens?

¹³² SEAFORD R., c1994, p. 65. Lorsque, par exemple, Agamemnon ou Nestor procède à un sacrifice pour un large groupe : Homère, *Iliade*, II, 402; VII, 314; *Odyssée*, III, 42; 445.

¹³³ HÄGG R., 1992; VAN STRATEN F., 1995.

¹³⁴ PEIRCE S., 1993, p. 221.

¹³⁵ JAMESON M.H., 1988; EKROTH G., 2009.

¹³⁶ Bonnechere (1994, p. 281-282) classe ces témoignages en deux grandes catégories : la première comprenant « une série d'inhumations jugées inhabituelles », la seconde, deux découvertes crétoises d'ossements humains, disposés de façon particulière. Voir également son article de 1993b et l'ouvrage de Hughes de 1991 (p. 13-48).

Enfin, au début du XXI^e siècle, Graf propose l'idée du sacrifice en tant que réminiscence d'une unité primaire entre les animaux et les humains¹³⁷. Selon lui, le partage du repas carné est loin d'être le seul dessein du sacrifice; l'oblation faite aux dieux, aspect sur lequel avait déjà insisté Peirce¹³⁸, ainsi que l'affirmation d'un certain refus de la nourriture primitive, symbolisé par le lancement des grains d'orge, sont également des motifs à considérer¹³⁹. En bref, l'acte sacrificiel reste pour le moins mystérieux, et vue sa complexité, la recherche d'une signification absolue et unique à son endroit est fort probablement utopique, le phénomène étant une institution issue de la nuit des temps et donc chargée d'une polysémie évidente. Mais la volonté d'un contact avec le divin en est une motivation indéniable¹⁴⁰ et, dans l'imaginaire grec, on croyait vraisemblablement que les dieux prenaient part au rituel¹⁴¹, comme l'atteste cette œnochoé attique (fig. 4), montrant Athéna derrière son autel vers lequel s'avance une procession. Ensuite, la relation entre le sacrifice et le banquet qui s'ensuit est manifeste¹⁴², et témoigne de l'importance accordée à la participation des individus dans le rituel qui devient, par le fait même, le reflet d'une cohésion identitaire¹⁴³. Enfin, le sacrifice aurait aussi une fonction limitative, en marquant le début ou

¹³⁷ GRAF F., 2002, p. 123. Il ajoute que le sacrifice est un événement festif et heureux. Cette étroite association entre la victime, généralement un animal domestique, et les participants, serait absente des écrits homériques (SEAFORD R., c1994, p. 285).

¹³⁸ PEIRCE S., 1993.

¹³⁹ GRAF F., 2002, p. 120-121.

¹⁴⁰ NILSSON M.P., 1967, p. 143. Nilsson avance que les dieux se nourrissent de l'offrande sacrificielle. Dans la pièce les *Oiseaux* d'Aristophane, les êtres célestes, ne pouvant plus inhaler le fumet des viandes sacrifiées, intercepté par la cité fondée par les oiseaux entre l'Olympe et la terre, sont affamés. Il va sans dire que c'est une vision comique des choses, mais qui reste loquace.

¹⁴¹ DURAND J.-L., 1986, p. 91; Homère, *Odyssée*, III, 436-438; Athénée, *Deipnosophistes*, VIII, 363D; Pausanias, IV, 27, 1.

¹⁴² DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1999, p. 83. Selon ces auteurs, le sacrifice entretiendrait aussi des rapports significatifs avec la constitution du territoire et l'élaboration du lien social; HENRICHS A., 1981, p. 224: « (...) killing and eating are closely connected in the natural cycle of life as well as in Greek ritual. »

¹⁴³ BURKERT W., 1985, p. 58-59.

la fin d'une activité, notamment au sein de la vie politique¹⁴⁴. Mais quoi qu'il en soit, le but de la présente étude est moins d'élaborer une hypothèse quant à la sémantique du sacrifice que de cerner les « normes » musicales qui lui sont assorties. Il reste dommage néanmoins que les significations profondes ou changeantes du sacrifice ne puissent être élucidées : c'est une difficulté de plus quand il s'agit de cerner le rôle de la musique. À l'inverse, pour tenter de répondre au « pourquoi » du sacrifice, peut-être la musique pourra-t-elle apporter quelque chose de neuf.

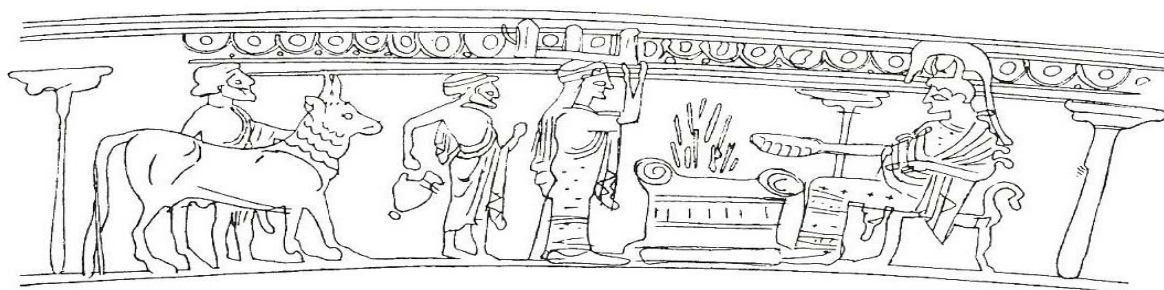


Figure 4, oenochoé attique, *Vraona*, British Museum 1905.7-11.1, Londres

¹⁴⁴ DÉTIENNE M., 1979, p. 10 : « Aucun pouvoir politique ne peut s'exercer sans pratique sacrificielle ». Seaford (c1994, p. 42-43) explique que les deux premiers épisodes sacrificiels dans les écrits homériques détiennent un rôle architectural et limitatif dans la narration. Le premier (*Iliade*, I 441-475) conclut le conflit entre Chrysès et les Grecs, marquant par le fait même la fin de la peste disséminée par Apollon sur les Achéens. Le deuxième (*Iliade*, II, 381-436) fait office de prélude pacifique à la guerre qui se développera tout au long du récit. Ces deux sacrifices opéreraient donc un contraste, l'un s'opposant à la souffrance qu'avait occasionnée la peste, l'autre à la violence qui se déchaînera pendant la guerre (p. 51). Tandis que les trois sacrifices décrits dans l'*Odyssée* (III, 1-143; III, 419-474 : dans ces deux cas, Télémaque et Athéna sont accueillis à Pylos par Nestor; XIV, 414-453 : ici, Eumée procède à un sacrifice, assisté d'Ulysse déguisé en vieillard) seraient antithétiques aux pratiques impies des prétendants à Ithaque. Ainsi, les choix d'Homère auraient une fonction pragmatique dans le récit et, quoique les éléments puissent refléter une certaine réalité, on considérera cette praticité de la narration sacrificielle. Le sacrifice peut aussi indiquer le début d'un mandat (Thucydide, VIII, 70), la fin d'un deuil (Plutarque, *Vie de Lycurgue*, XXVII, 4), le début et la fin d'un voyage (Homère, *Odyssée*, 144; 179; Xénophon, *Anabase*, III, 1, 6; Plutarque, *Vie de Thésée*, XVIII, 1-3 et XXII, 2), la fin d'une guerre (Xénophon, *Anabase*, III, 2, 12), un retour de la guerre (Homère, *Iliade*, IV, 119-121), la fin d'une année (Lysias, XXVI, 6).

L'aulos

Bien que la musique soit omniprésente au sein des pratiques religieuses grecques antiques, ses aspects normatifs n'ont que très peu été étudiés, une défaillance au niveau de la recherche d'autant plus sidérante que le sacrifice, fréquemment abordé par les chercheurs modernes, ne s'accomplit pas sans musique, et spécialement celle d'*aulos*. L'inhérence de celui-ci au rituel sacrificiel se révèle non seulement dans le corpus iconographique¹⁴⁵, mais aussi par le biais de certains textes, tels le récit d'Hérodote, où le voyageur s'étonne, en comparant les pratiques sacrificielles des Grecs à celles des Perses, que ces derniers n'aient pas recours à l'instrument lors de leur cérémonie (I, 132). Pourtant, on ne peut saisir le rituel sanglant dans son ensemble si l'une de ses composantes centrales est délaissée. Mais pour cerner l'*aulos* en contexte religieux, il s'avérera profitable d'observer la place qui lui était octroyée dans la société grecque antique, surtout que la piètre estime que lui confèrent nombre d'auteurs de l'époque classique, dont les écrits regorgent de critiques virulentes, présente une réalité antinomique à celle exposée par les images sur vase, sur lesquelles l'instrument profite d'une place privilégiée. Mais procédons tout d'abord à une courte description de sa facture. L'*aulos* est un instrument à vent dont le nom signifie « tube » ou « conduit »¹⁴⁶. Il s'agit effectivement d'un tube, sur lequel se trouvaient des trous que l'on obstruait en y plaçant les doigts. L'*aulos* était habituellement double, c'est-à-dire composé de deux tuyaux, un pour chacune des mains du musicien. L'utilité des deux conduits est incertaine, mais il est plausible que l'un d'eux servait à jouer la mélodie alors que l'autre faisait entendre un bourdon¹⁴⁷. En tant qu'instrument à anche, il fait partie de la famille des

¹⁴⁵ L'*aulos* détient une place prépondérante sur les images sacrificielles (NORDQUIST G., 1992, p. 155).

¹⁴⁶ WEST M.L., c1994, p. 81. Selon l'étymologie de Chantraine (*Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, éd. de 1999, Paris-Klincksieck, *aulos*) : « *Tuyau* creux et allongé, s'emploie dans diverses significations techniques : instrument de musique, chalumeau avec une anche double battante (on traduit « flûte ») : souvent employé au pluriel, l'instrument étant généralement constitué de deux chalumeaux ».

¹⁴⁷ WEGNER M., 1949, p. 55; BARKER A.D., 1996, p. 1005. Les deux tuyaux étaient généralement de même longueur, mais l'*aulos* phrygien aurait été constitué d'un tuyau gauche plus long que le droit.

hautbois ou des clarinettes¹⁴⁸, et non à celle des flûtes, comme on l’a prétendu jusqu’il y a peu. Plusieurs matériaux pouvaient être employés pour sa fabrication, comme le roseau, les ossements, l’ivoire, le bois ou le métal¹⁴⁹. Il existait de surcroît plusieurs modèles d’*auloi*, dont la tessiture variait en fonction de leur grandeur, à la manière de nos saxophones modernes¹⁵⁰. On attribue toutefois à Pronomos, un célèbre virtuose thébain du IV^e siècle av. J.-C., l’invention d’*auloi* sur lesquels plusieurs échelles pouvaient être jouées; auparavant, l’aulète devait semble-t-il se prémunir de trois différents types d’*aulos* pour pouvoir jouer dans les modes dorien, phrygien et lydien (Pausanias, IX, 12, 5). Puis, comme le montrent certaines représentations iconographiques, l’aulète utilisait parfois une *phorbeia*¹⁵¹, une espèce de harnais serré autour de la tête, qui servait à soutenir l’instrument. Ce support restreignait ainsi l’effort du musicien qui avait besoin de ses deux mains pour jouer¹⁵² et qui était souvent contraint de s’exécuter en se déplaçant, comme lors des processions par exemple.

¹⁴⁸ PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V., 2001, p. 37. On soulève la difficulté à catégoriser « organologiquement » l’*aulos*, les conventions de classification des instruments à anche étant objet de dissension chez les musicologues (WEST M.L., c1994, p. 83). Alors que certains soutiennent que leur catégorisation doit être établie en fonction de leur anche simple ou double (les instruments à anche simple étant de la famille des clarinettes, ceux à anche double de la famille des hautbois), d’autres sont d’avis que c’est leur forme cylindrique (clarinette) ou conique (hautbois) qu’il faut considérer. Les *auloi* grecs retrouvés sont tous cylindriques, aspect physiologique qu’affectent également la plupart des représentations iconographiques, et les sources archéologiques indiquent qu’une anche double était communément utilisée durant la période classique (BARKER A.D., 1996, p. 1005). Enfin, il serait inapproprié ici d’établir un jugement quant à cette question de classification, relevant de la musicologie pure, d’autant que les clarinettes et hautbois ne sont pas antiques, mais on insistera sur le fait que l’*aulos* ne doit en aucun cas être associé à la famille des flûtes.

¹⁴⁹ WEST M.L., c1994, p. 86; WEGNER M., 1949, p. 53.

¹⁵⁰ BARKER A.D., 1996, p. 1005.

¹⁵¹ WEST M.L., c1994, p. 89; WEGNER M., 1949, p. 55.

¹⁵² WEGNER M., 1949, p. 55: « Die Phorbeia bewirkte gleichzeitig eine Erleichterung in der Handhabung des Doppelaulos während des Spiels, bei dem beide Hände möglichst freibeweglich bleiben mußten. »

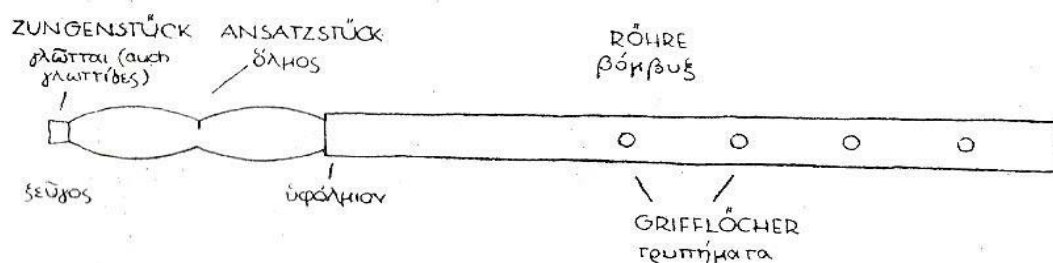


Figure 5, croquis d'*aulos*, WEGNER M., 1949, p. 52

On ignore quand exactement l'*aulos* est apparu en Grèce. À ce jour, aucune représentation mycénienne de l'instrument n'est connue; l'attestation la plus ancienne serait une image trouvée sur une amphore datant de la fin de la période géométrique, soit vers le VIII^e siècle, et conservée dans une collection privée de Düsseldorf¹⁵³. Occupant une place singulièrement ténue au sein de la littérature archaïque, il est cependant de plus en plus fréquemment représenté sur les vases de la fin de cette même période¹⁵⁴. Les circonstances de l'apparition de l'*aulos* ont même attisé la curiosité des Grecs qui ont élaboré nombre de récits mythiques à ce sujet. Pindare, par exemple, prétend que c'est la déesse Athéna qui a inventé l'instrument, dans le but d'imiter les effroyables cris d'Euryale (Pindare, *Pythiques*, XII, 18-21)¹⁵⁵. Apollon et Ardalos, fils d'Héphaïstos, sont eux aussi désignés en tant que créateurs de l'*aulos* (Pseudo-Plutarque, *De musica*, 1136a; Pausanias, II, 31, 3). Nonobstant la diversité des discours, l'origine divine des instruments et de la technique musicale demeure une

¹⁵³ WEST M.L., c1994, p. 82. Pour la plus ancienne représentation d'*aulos* : WEGNER M., 1968, p. 21. Kat.-Nr. 75. Taf. U V b. Cette preuve archéologique dément l'assertion que l'auteur avait préalablement fait dans son ouvrage de 1949, disant que : « Auf spätgeometrischen Vasen kommen die *Auloi* noch nicht vor ».

¹⁵⁴ WEGNER M., 1949, p. 56.

¹⁵⁵ Pour une analyse de cette ode pindarique, voir l'article de 2001 de Papadopoulou et Pirenne-Delforge. Ces derniers relèvent que la déesse, dans le poème de Pindare, conçoit avant tout l'aulétique, c'est-à-dire la technique du jeu de l'*aulos* (vers 6). L'invention de l'*aulos* par Athéna est ainsi plus subtile que la création de la lyre par Hermès (*Hymne homérique à Hermès*), et le fait qu'elle aurait enseigné l'art de l'aulétique à Apollon (Corinne, frag. 15, PAGE D.L., 1962 = Plutarque, *De musica*, 1136b) différencie encore une fois les deux légendes, puisque bien que ce soit Hermès qui ait fabriqué la lyre, c'est Apollon qui, le premier, s'en sert avec méthode (Diodore de Sicile, III, 59, 2). Chez Diodore, c'est encore Athéna qui crée l'*aulos* (V, 73, 7-8).

conception immuable, un fait révélateur de la façon dont les Grecs percevaient la musique. Enfin, pour ce qui est de l'effet sonore de l'*aulos*, on rapporte qu'il aurait produit un son particulièrement perçant, d'où sa capacité à soutenir musicalement le chœur par exemple (Aristophane, *Grenouilles*, 212)¹⁵⁶. L'adjectif *βαρύβρομος*¹⁵⁷ qu'emploie Euripide pour le désigner pourrait justement évoquer l'intensité de sa projection sonore :

δέξατό τ' ἐς χέρας
 βαρύβρομον αὐλὸν
 τερφθεῖς ἀλαλαγμῶι.
 (Euripide, *Hélène*, 1350-1352)¹⁵⁸

De plus, l'*aulos* aurait été extraordinairement polyvalent, une caractéristique que suggère fortement le terme pindarique *παμφώνοις* (« à toutes les voix » : Pindare, *Isthmiques*, V, 27-28)¹⁵⁹. Selon Barker, Pindare fait ici référence à la potentialité émotionnelle et représentative

¹⁵⁶ WEST M.L., c1994, p. 105. West cerne dans certains passages littéraires latins des allusions à la raucité de l'intonation de l'*aulos* (c1994, p. 91-92). Les exemples qu'il cite restent toutefois peu convaincants puisque l'on y parle du son de la *cornua* (Lucrèce, *De rerum natura*, 2, 619; Catulle, 64, 263), probablement une sorte de trompette, et de la résonance de l'airain (Ovide, *Fastes*, 4, 190 : *sonus aeris acuti*), sans toutefois mentionner l'*aulos*. Pollux (IV, 72) liste plusieurs adjectifs pour qualifier l'*aulos*, tout en établissant une distinction entre un bon et un mauvais *aulos* (4, 73).

¹⁵⁷ L'épithète *Bromios*, parfois associée à Dionysos, signifie le Grondant, le Frémissant (HARRISON J. (c1957), *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Cambridge, p. 414).

¹⁵⁸ « Charmée par le cri rituel, la déesse rit et tendit les mains à la flûte sonore. » (trad. M. Delcourt-Cruvers, Gallimard, Paris, 1962).

¹⁵⁹ En rapprochant l'imitation du thrène des Gorgones par Athéna et le cri triomphal de Persée, Pindare fait bien sentir la polyvalence de l'instrument, qui peut exprimer autant la souffrance que la joie de la victoire, et faire résonner autant des sons graves que des sons aigus (PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V., 2001, p. 51). D'autres passages pindariques chantent encore cette qualité de l'*aulos* (*Olympiques*, VII, 21-22 et *Isthmiques*, V, 27). L'attitude laudative de Pindare à l'égard des révolutions musicales survenues à son époque, alors que nombre d'auteurs contemporains les critiquent, comme par exemple Pratinas, qui s'indigne profondément de cette « corruption » de la musique (Pratinas PMG 708 = Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 617b-f), s'expliquerait par le fait que le poète aurait été disciple de Lasos d'Hermione, célèbre lyrique supposément

de l'instrument¹⁶⁰ : « his range of tone colour and volume (...) opened up striking possibilities for direct musical representation, *mimesis* »¹⁶¹. Vu l'éventail des possibilités musicales offertes par l'*aulos*, la pléthore d'écrits concernant ses divers effets sur l'esprit et les sens ne surprend guère.

Les effets de l'*aulos* sur l'esprit et les sens

Nombre de penseurs anciens se sont intéressés aux effets que pouvait produire la musique sur les hommes et ont conceptualisé, par des spéculations d'ordre éthique et philosophique, une véritable philosophie de la musique. Ces discours étant parfois tendancieux et contradictoires, il est impératif de les aborder avec un œil critique et de les confronter aux autres types de sources afin de pouvoir en tirer des données susceptibles de contribuer à une meilleure compréhension du phénomène musical grec. Ces problèmes d'interprétation des sources deviennent encore plus redoutables lorsqu'on entreprend de se pencher sur l'*aulos*, les informations et les opinions à son égard étant abondantes et incroyablement variées et ce, parfois chez un même auteur. Platon, par exemple, rejette l'instrument dans sa *République* (399d), en raison de sa nature panharmonique, mais laisse entendre dans son *Banquet* (215c) que les airs d'*aulos* d'Olympos, musicien semble-t-il connu à son époque, charment quiconque les entend. L'hétérogénéité de ces propos serait-elle tributaire des potentialités musicales très étendues de l'instrument, faisant office d'écho à l'adjectif pindarique « pamphonos »? Possible. Plutarque, au début de notre ère, affirme que l'*aulos* joué doucement et sobrement peut introduire le calme dans l'esprit (*Quaestiones*

garant des premiers changements dans la sphère musicale, dont l'emploi de rythmes dithyrambiques, la mise en valeur de la multiplicité des sons des *auloi* ainsi que l'utilisation de notes plus nombreuses et davantage espacées (Pseudo-Plutarque, *De musica*, 1141c).

¹⁶⁰ BARKER A., 1984, p. 57, n. 10. PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V., 2001, p. 37. L'*aulos* était un instrument « aux larges possibilités d'exécution musicale ».

¹⁶¹ BARKER A., 1984, p. 51. « What gave the *aulos* an independent and specialised music of its own was rather the exploitation of its extensive capacity for dramatic and emotional expression. »

convivales, VII, 713a). Il avait déjà insinué que sa musique funèbre (ὁ ἐπικήδειος αὐλὸς) faisait jaillir les larmes (δάκρυον ἐκβάλλει), tout en ayant le pouvoir d'atténuer le chagrin (ἐξαίρει καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν : *Quaestiones convivales*, III, 657a)¹⁶². Ce pouvoir de consolation s'étend même jusqu'à la sphère divine puisque c'est par la musique d'*aulos* que Déméter est réconfortée (Euripide, *Hélène*, 1349-1352). Ainsi, on confère à l'*aulos* la faculté d'affecter les esprits, en occasionnant des oscillations émotives chez les hommes et même chez les dieux. Cette propriété trouve sa plus grande expression au sein des cultes bachiques, auxquels l'instrument est fortement lié et lors desquels sa nature exaltante dévoile l'ampleur de sa portée¹⁶³. Présent dans les bacchanales (Euripide, *Bacchantes*, 126-129), il stimule aussi les corybantes qui s'emporent dès qu'ils l'entendent retentir (Platon, *Criton*, 54d). En comparant la Pythie, qui retrouve son calme une fois éloignée du trépied et du pneuma divin, aux bacchantes et corybantes, dont les danses cessent lorsque les musiciens abandonnent le rythme trochaïque et le mode phrygien, Plutarque insinue que l'effet produit par le pneuma d'Apollon sur la prophétesse s'apparente à l'exaltation suscitée par les modes et rythmes usités au cœur de l'espace dionysiaque et qui, dans le cas évoqué, devaient vraisemblablement être joués sur l'*aulos*, moteur de l'excitation frénétique (*Amatorius*, XVI, 759b)¹⁶⁴. C'est en partie en raison du puissant impact qu'a l'instrument sur les sens et les émotions qu'Aristote prescrit son expulsion du système pédagogique (*Politique*, VIII, 1339a11-1342b34). À son avis, l'*aulos* n'est approprié qu'en des circonstances où le spectacle est susceptible de produire un effet davantage cathartique qu'éducatif. Or les sources datant de la période classique présentent une ambiguïté difficilement élucidable : alors que les

¹⁶² Haldane (1966, p. 98) dit que l'*aulos* « could command a simple ritual solemnity, could make a direct appeal to the strong basic emotions and arouse the martial instinct ».

¹⁶³ STENGEL P., 1920, p. 81.

¹⁶⁴ Barker (1984, p. 181) fait un rapprochement entre l'éthos de l'instrument et celui du mode phrygien : « Among the harmoniai the Phrygian has the same power as does the aulos among instruments : both induce ecstasy and emotion. For all Bacchic revelry and all dancing of that sort is done to the auloi more than to any other instrument, and these things also find what is appropriate to them in Phrygian melodies, out of all the harmoniai. »

philosophes affichent un fervent mépris face à l'*aulos*, des auteurs littéraires lui imputent d'heureux qualitatifs, tels que *καλλιβόας* (Sophocle, *Trachiniennes*, 640) et *γλυκύς* (Sophocle, *Ajax*, 1202; Pindare, *Olympiques*, X, 114), sans compter que les artistes se plaisent à le dépeindre sur les vases. Mais de façon générale, une certaine dépréciation de l'*aulos* se fait sentir dans l'Athènes classique : la poliadé n'a-t-elle pas elle-même « rejeté » l'instrument, selon une légende connue et matérialisée par une création de Myron qui auréolait l'Acropole¹⁶⁵ ? Et d'un autre côté, les Grecs, et surtout les Athéniens, auraient considéré les instruments à vent comme étant « weniger kunstvoll als die Saiteninstrumente »¹⁶⁶. Un passage de la *République* platonicienne (III, 399e), où l'austère philosophe oppose de façon catégorique les instruments apolliniens, qu'il favorise, aux instruments de Marsyas, dévoile cette prépondérance des instruments à cordes¹⁶⁷. Mais quoique certains élaborent des propos péjoratifs à l'endroit de l'*aulos*, d'autres en font l'éloge : une citation du *Philaule*¹⁶⁸ de Philétère dans le banquet athénéen (Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 633e-638a), daté du début de notre ère, suppose que seuls ceux qui trépassent au son de l'*aulos* peuvent goûter aux plaisirs de l'amour dans l'Hadès; les autres, inexpérimentés en musique, sont contraints de porter l'eau à la jarre percée¹⁶⁹. Et dans un

¹⁶⁵ Ce mythe, selon lequel la déesse rejette l'instrument en voyant que les traits de son visage se contractent lorsqu'elle souffle dans l'embouchure, sera traité un peu plus loin.

¹⁶⁶ WEGNER M., 1968, p. 18; HALDANE J.A., 1966, p. 98.

¹⁶⁷ Notons tout de même que Platon est lui-même souvent pris en flagrant délit d'auto-contradiction et que ses propos ne peuvent être tenus comme étant parfaitement représentatifs des mœurs communes de l'époque.

¹⁶⁸ Le titre de l'œuvre, composé du verbe *φιλέω* et du terme *αὐλός*, est tout à fait éloquent.

¹⁶⁹ Ce châtime rappelle, certes, celui infligé aux Danaïdes, mais pourrait aussi évoquer le sort réservé aux non-initiés dans l'Hadès. En décrivant les peintures de la Lesché des Cnidiens de Delphes, Pausanias (X, 31, 9) rapporte qu'au-dessus d'une illustration, sur laquelle étaient représentées deux femmes portant de l'eau dans des jarres percées (*φέρουσαι (...) ὕδωρ ἐν κατεαγόσιν ὀστράκοις*), une inscription (*ἐπίγραμμα*) indiquait que ces femmes avaient été soumises à cette pénitence parce qu'elles avaient négligé de se faire initier aux mystères (*τῶν οὐ μεμνημένων γυναικῶν*). Il est difficile de dire si la citation de Philétère a été insérée au texte dans le but précis de faire référence aux cultes à mystères, en distinguant le sort *post mortem* des initiés, qui entretiennent certains rapports avec la musique, et spécialement l'*aulos* dans ce cas-ci, de celui des non-initiés. D'autant plus

écrit pseudépigraphique aristotélicien (*Problèmes*, XIX, 43), on allègue que l'*aulos* se mêle bien à la voix puisque comme elle, il nécessite le souffle pour se faire entendre. Ce parallèle avec la voix humaine est d'autant plus étonnant que nombre d'auteurs anciens ont repoussé l'instrument justement parce qu'il n'offrait pas la possibilité du chant et du *logos*. Un passage d'Athénée va jusqu'à refuser au joueur d'*aulos* tout souffle vital, en prétendant que, soit les dieux n'ont insufflé aucune âme dans son corps, (ὥς ὅτι Ἄνδρὶ μὲν ἀνλητῆρι θεοὶ νόον οὐκ ἐνέφυσαν), soit ce souffle de vie s'échappe de son être lorsqu'il souffle dans son instrument (Athénée, *Deipnosophistes*, VIII, 337e).

Le rejet de l'*aulos* par la société athénienne du V^e siècle

Mais quelles sont les causes de cette fielleuse dévalorisation des instruments à vent, et plus particulièrement de l'*aulos*? Cette question excite inmanquablement la curiosité, surtout que l'*aulos* se trouve au sein de la grande majorité des cérémonies religieuses et des *agônes*¹⁷⁰. De talentueux aulètes pouvaient d'ailleurs acquérir une importante renommée lors de ces concours¹⁷¹; ils auraient attiré d'abondantes foules et leur notoriété aurait

que la vie après la mort est un principe fondamental du système initiatique (ELIADE M. (c1994), *Rites and Symbols of Initiation: the Mysteries of Birth and Rebirth*, New York). Il est de surcroît manifeste que la musique ait détenu une place importante au sein des cultes à mystères, un aspect qui pourtant n'a jamais été sérieusement sondé. Par exemple, lors de son périple dans les ténèbres, Dionysos entend les chants des *mystai* qui, tout en exhortant ceux qui ont été initiés de se joindre au chœur (χωρεῖτε), dissuade les autres (les non-initiés) d'en approcher (Aristophane, *Les Grenouilles*, 448-460; 350-355). Pour la présente étude, on se bornera à souligner, dans la citation du *Philaule*, l'emploi d'un dérivé du terme *aulos* (αὐλούμενον), révélateur de la nature spirituelle et salutaire de l'instrument.

¹⁷⁰ BÉLIS A., 1999, p. 122-157; PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V., 2001, p. 38. La douzième des *Odes pythiques* de Pindare aurait été exécutée en 490 av. J.-C., en l'honneur de la victoire de l'aulète Midas lors d'un concours pythique.

¹⁷¹ WEST M.L., c1994, p. 35, n. 111. Pausanias rapporte qu'on avait érigé une statue en l'honneur de Pronomos, un aulète fort réputé (IX, 12, 5). Pour Timothée, célèbre aulète thébain qu'on aurait erronément associé à Timothée de Milet, voir l'article d'Annie Bélis de 2002.

considérablement crû entre les V^e et IV^e siècles¹⁷². Mais pour revenir à la question posée, Wilson, dans son intéressant article traitant de l'*aulos* dans la cité d'Athènes, mentionne les principaux motifs qui, selon lui, seraient à l'origine du « rejet » de l'instrument par la société classique. Il cite notamment l'*aulos* en tant qu'antithèse du *logos*¹⁷³, principe particulièrement cher à l'élite intellectuelle athénienne de l'époque. De cette dichotomie paraissent les fondements d'un conflit, encore à l'état embryonnaire, qui opposera parole et musique au moins jusqu'à la *Querelle des Bouffons*, fameuse controverses parisienne des années 1752-1754. Dans sa *Politique*, le célèbre disciple de Platon met cette rivalité en évidence et confirme sa prise de position en affirmant que l'*aulos*, exciteur de passions, est amoral et ne permet pas le *logos* puisqu'il empêche la parole lorsqu'on l'étudie (Aristote, *Politique*, VIII, 1341a; 1341a25). Selon une source plus tardive, Alcibiade aurait refusé d'apprendre l'aulétique car contrairement à la lyre, l'instrument à vent n'autorise pas le chant et la parole (Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, II, 6). Vers le II^e siècle ap. J.-C., Pollux, dans son *Onomasticon*, fait une distinction entre un bon *aulos* et un *aulos* sans valeur (*φαῦλος*) qu'il qualifie, de façon éloquente, d'*ἄγλωπτος* (« qui parle un langage barbare ») et d'*ἄφθογγος* (« sans voix » : IV, 73). Il faut cependant considérer le contexte socio-historique de ces deux sources (Plutarque et Pollux). Ayant été composées au début de notre ère, sous l'empire romain, elles sont issues d'un monde hétéroclite à celui de l'Athènes classique, et ne reflètent donc pas une réalité ou des idéaux propres à l'espace géographico-temporel observé pour

¹⁷² PAPADOPOULOU Z.D., 2004b, p. 357.

¹⁷³ WILSON P., 1999, p. 58-59; PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V., 2001, p. 54. « Le grand danger de l'*aulos* est la concurrence avec la parole (...) ». L'anathème paraît s'appliquer principalement à l'*aulos*, peut-être en raison du fait que les autres instruments à vent semblent avoir profité d'une place moins importante au sein de la *polis* grecque, la *syrinx* étant plutôt associée à l'univers pastoral et la *salpinx* au domaine martial. Malgré quelques sources textuelles attestant de la présence de ces instruments en contexte liturgique, l'*aulos* prédomine dans les textes et sur les images (PAPADOPOULOU Z.D., 2004a). On parle aussi de l'enseignement de l'*aulos* comme composante du système éducatif, et non de la *salpinx* ou de la *syrinx* (Aristote, *Politique*, VIII, 1339a11-1342b34). Ainsi, peut-être l'élite intellectuelle athénienne appréhendait-elle dans l'*aulos* une menace plus imposante précisément parce que l'instrument détenait une place dans la sphère éducative, et donc intellectuelle, de la cité.

cette étude. Toutefois, on peut supposer que les idées exposées par ces auteurs s'inscrivent dans un courant de pensée que l'on voit surgir au moins à partir d'Aristote, comme en témoigne le passage de la *Politique* précédemment cité. Nuançons à présent certains aspects de ces sources. Pour ce qui est des *Vies parallèles* de Plutarque, on ne peut les considérer d'emblée comme fiables, leur contenu étant empreint d'un souci moralisateur plutôt qu'historique. On lit d'ailleurs sur un fragment de Douris, un historien du IV^e-III^e siècle av. J.-C. originaire de Samos, qu'Alcibiade se serait bel et bien adonné à l'aulétique (*FGrH* 76 F29), ce qui concorderait avec les propos d'Aristote qui relate que les hommes libres du début du V^e siècle s'appliquaient à apprendre le jeu de l'*aulos* (*Politique*, VIII, 1341a5-6)¹⁷⁴. Et en ce qui concerne Pollux, ses calomnieuses critiques à l'égard du mauvais (*φαῦλος*) *aulos* sont précédées d'une sorte de glorification de l'aulète doué. Les qualificatifs qu'il emploie afin de désigner cet habile instrumentiste sont plus qu'évocateurs : *εὐγλωττος εὖστομος πυκνὸς συνεχής* (« éloquent, d'une voix agréable, dense, constant » : IV, 72). Ainsi, force est de constater l'ambivalence des sources à notre disposition et donc, de la peine perdue à vouloir cerner une vérité unique. Certains chercheurs modernes ont interprété la joute opposant Apollon, dieu de la *sophia*, et Marsyas, satyre virtuose de l'*aulos*, en tant que réverbération de l'antagonisme *aulos-logos*¹⁷⁵. Pourtant, Apollon entretient d'importants rapports avec l'instrument et selon le Pseudo-Plutarque, c'est à ce dieu même que doit être attribuée non seulement l'invention de la citharistique, mais également celle de l'aulétique. Outre cette légende, des faits tangibles entérinent la relation entre la sphère apollinienne et l'*aulos*. En effet, certains sacrifices accomplis en l'honneur du dieu étaient accompagnés de la musique d'*aulos* (*De musica*, 1135f-1136b), sans oublier le fameux nome pythique, de caractère mimétique, qui racontait la lutte entre Apollon et le Python et qui constituait une épreuve de haut calibre pour les aulètes lors des concours à Delphes (Strabon, IX, 3, 10). Ce nome,

¹⁷⁴ WEST M.L., c1994, p. 34. Au début du V^e siècle av. J.-C., il semble que beaucoup d'hommes de la haute classe apprenaient à jouer de l'*aulos*. Selon Wegner (1949, p. 103), l'aulétique aurait été enseignée à Athènes durant quelques décennies seulement; vers la moitié du V^e siècle av. J.-C., son enseignement aurait été aboli parce qu'il n'aurait plus répondu à l'idéal grec en ce qui a trait à l'éducation et à la valeur (Aristote, *Politique*, VIII, 1341b).

¹⁷⁵ PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V., 2001, p. 54-55.

purement instrumental, aurait narré le fameux épisode par une *mimésis* s'exerçant non pas par le biais du *logos*, mais par la musique elle-même qui, dans la mentalité grecque, possédait un extraordinaire pouvoir de mimétique (Aristote, *Politique*, VIII, 1340a)¹⁷⁶. En bref, l'idée d'une rivalité entre *aulos-logos* se serait transmise, à travers le temps, au sein des groupes d'intellectuels. Elle aurait exercé une influence sur les principes et avis de certains penseurs anciens et pourrait constituer l'un des germes de la dépréciation de l'*aulos* par la société athénienne classique.

Mais le fameux groupe de bronze de Myron représentant Marsyas et Athéna qui repousse l'*aulos* d'un geste de dégoût (Pausanias, I, 24, 1) est sans doute l'un des témoignages les plus loquaces en ce qui a trait à son « rejet » par l'Athènes classique. Ce célèbre épisode mythique n'aurait cependant pris forme dans l'imaginaire athénien qu'après les guerres médiques et suivant l'avis de West, il révélerait une forme de contestation du peuple athénien face à la provenance étrangère de l'*aulos*¹⁷⁷. Il est vrai que l'*aulos* est souvent associé au peuple thébain : Aristophane traite les aulètes de thébains (*Les Acharniens*, 862) et selon Plutarque, Alcibiade aurait refusé de jouer de l'instrument, déclarant qu'il convenait davantage aux enfants de Thèbes, ceux-ci ne sachant de toute façon pas tenir conversation (*Vie d'Alcibiade*, II, 6). Les Thébains auraient d'ailleurs élaboré une technique particulière de fabrication d'*auloi*, en utilisant le fémur de jeunes cerfs et en revêtant l'extérieur de bronze (Pollux, IV, 75). C'est précisément cette singulière facture qui aurait permis l'invention de viroles admettant l'accroissement des ressources sonores de l'instrument¹⁷⁸. Et on affecte encore à un Thébain, Pronomos, la création, vers la deuxième moitié du V^e siècle av. J.-C., d'un système de clés ayant autorisé un considérable

¹⁷⁶ Ainsi, dans le nome pythique, c'est la musique elle-même qui fait office de langage.

¹⁷⁷ WEGNER M., 1949, p. 18 et 106. Mais cette assertion est précipitée car les Athéniens, en tant que peuple navigateur, faisait fréquemment face à l'étranger.

¹⁷⁸ PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V., 2001, p. 48.

élargissement des perspectives musicales (Pausanias, IX, 12, 5)¹⁷⁹. L'Athènes classique aurait-elle contesté l'*aulos* en raison de son origine étrangère et des remaniements de sa facture par des mains extérieures, remaniements qui auraient rendu l'instrument trop polyvalent à son goût? Encore une fois, il est difficile de se prononcer sur ces questions qui peuvent tout aussi bien n'être que le résultat de réinterprétations postérieures. Et que dire à propos des variantes mythologiques de l'abandon de l'*aulos* par la poliadé? La version la plus connue est sans aucun doute celle où la déesse est prise d'un sentiment de dégoût en apercevant la déformation des traits de son visage lorsqu'elle souffle dans l'embouchure. Athénée reprend cet épisode à partir d'un passage du dithyrambe *Marsyas* de Mélanippide, daté de la deuxième moitié du V^e siècle av. J.-C. (*Deipnosophistes*, XIV, 616e = PMG 758). À ce fragment, il confronte un extrait de l'*Argô* de Téléstès de Sélinonte, où ce dernier s'indigne de la version proposée par Mélanippide en arguant qu'il est improbable que l'ingénieuse déesse ait pu être préoccupée par la beauté de son visage, elle qui pourtant se devait d'être vierge (*Deipnosophistes*, XIV, 616f-617a = PMG 805 (a, b, c)). Mais d'un point de vue aristotélicien, ce n'est point la distorsion de son apparence qui répugne Athéna, mais plutôt l'inaptitude de l'instrument à aiguïser l'intelligence, une défectuosité que la déesse de la science et de l'art ne peut tolérer (Aristote, *Politique*, VIII, 1341b8). En présentant Athéna en tant que créatrice de l'*aulos*, la douzième des *Odes Pythiques* de Pindare constitue indubitablement l'un des récits les plus étonnants (*Pythiques*, XII, 18-21). Comment les Grecs conciliaient-ils ces propos divergents? Il faut considérer le fait que Pindare était thébain et qu'il a pu, par conséquent, être influencé par ses pairs et compatriotes : la poétesse béotienne Corinne n'avait-elle pas elle aussi relaté l'invention de l'instrument par Athéna (Corinne frag. 15, PAGE D.L., 1962 = PMG, p. 339)¹⁸⁰? Mais quoi qu'il en soit, il est clair que Pindare estime l'*aulos* différemment de certains de ses contemporains athéniens; on retiendra que les mythes et leur usage pouvaient être modifiés en fonction des contextes socio-historiques et des opinions de tout

¹⁷⁹ Or Pollux (IV, 80) assigne à Diodore, un autre aulète originaire de Thèbes, la création de nouveaux trous sur le tuyau. Quoique cette version soit différente, notons que les modifications techniques apportées à l'*aulos* sont constamment imputées à des Thébains.

¹⁸⁰ La date de Corinne est cependant discutée.

un chacun. Du côté de la recherche, on a proposé que la légende du rejet de l'*aulos* par Athéna avait vu le jour vers la deuxième moitié du V^e siècle, au moment où l'instrument perdait la faveur de certains cercles d'individus¹⁸¹. Mais quelles sont les causes de cette soudaine attitude dépréciative? Les guerres médiques et la provenance étrangère de l'instrument, ou les innovations musicales survenues au V^e siècle¹⁸², invectivées notamment par Platon (*Lois*, III, 700a-701b)¹⁸³? Soulignons que le style musical issu de ces innovations était caractérisé par une prédominance de la musique sur le *logos*¹⁸⁴, une nouveauté qui aurait engendré, d'une part, le déclin du rôle du *choros*, et d'autre part, la nécessité grandissante de musiciens professionnels ainsi qu'un goût accru pour la virtuosité musicale¹⁸⁵. C'est d'ailleurs cette virtuosité du musicien de concours qu'Aristote critique fielleusement dans la *Politique* (VIII, 7, 1341b32-1342a18). Platon, quant à lui, bannit formellement de sa république les instruments polycordes, de type panharmonique, tels que les *auloi* (*La République*, III, 399c-d)¹⁸⁶, et un fragment de Pratinas (PMG 708 = Athénée, *Deipnosophistes*, XIV, 617b-f) nous apprend qu'à son époque, on désapprouvait de façon générale l'assujettissement du chant du chœur aux jeux des *auloi*. Enfin, bien que certains faits

¹⁸¹ WEST M.L., c1994, p. 106. Mais cette assertion est trop facile, les sources dont nous disposons étant bien plus complexes.

¹⁸² PAPADOPOULOU Z., 2004b, p. 355. La « new music » serait le fruit d'importantes innovations musicales survenue vers la seconde moitié du V^e siècle avec Timothée de Milet et Philoxénos, un membre de la cour de Dionysos I^{er}, tyran de Syracuse.

¹⁸³ Papadopoulou et Pirenne-Delforge (2001, p. 54) croient plutôt que la répulsion face à l'instrument serait due au type de musique qu'il émettait, « une musique polycorde, étrangère à l'éducation des citoyens libres, qui met la parole en arrière-plan ».

¹⁸⁴ Nous revenons ainsi sur cette question de la rivalité entre musique et parole, à savoir laquelle d'entre elles doit primer sur l'autre.

¹⁸⁵ PAPADOPOULOU Z., 2004b, p. 355.

¹⁸⁶ Les termes *πάμφωνος*, *πολύχορδος*, *πολύφωνος* et *ποίκιλος* feraient allusion aux changements musicaux survenus vers la fin du VI^e et durant le V^e siècle av. J.-C. Étroitement associées aux perfectionnements techniques des instruments, ces innovations ont été l'objet de ferventes critiques de la part des intellectuels (PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V., 2001, p. 50). Il est éloquent de voir chez Platon les termes *πολυχορδίας*, *παναρμονίου* et *πολυαρμόνια* (*République*, 399, c-d).

pourraient avoir eu des répercussions significatives sur la mentalité classique, comme par exemple les guerres médiques et la floraison intellectuelle des V^e et IV^e siècles, empreinte d'une affection toute particulière pour la rhétorique, et donc le *logos*, il est impossible, faute de preuve, de cerner les réelles causes du « rejet » de l'*aulos*. Par conséquent, on se bornera à dire que les textes et les mythes proposent des discours qui ne concordent pas avec les sources iconographiques, où l'*aulos* est fréquemment représenté et ce, dans divers contextes. Ainsi, comme l'*aulos* ne semble pas avoir perdu en importance au sein des pratiques religieuses et quotidiennes des Grecs, on considérera son « rejet » plutôt comme un concept, probablement issu d'un mouvement intellectuel, et non comme une réalité.

Les aulètes

Si l'*aulos* était à ce point sujet de controverse et objet de mépris aux yeux de certains athéniens, on peut se demander quel était le statut des aulètes, et surtout ceux qui comblaient un office liturgique en jouant lors de rituels. Selon Nordquist, le musicien de culte, peu importe son sexe, était considéré comme un fonctionnaire et l'estime qu'on lui portait aurait dépendu essentiellement de son statut civil, c'est-à-dire en fonction du fait qu'il était citoyen, professionnel de plus ou moins grande renommée ou esclave¹⁸⁷. Elle suggère également que la longue robe que portent souvent les musiciens sur les images (fig. 6) pourrait être un indice de leur statut de professionnels¹⁸⁸.

¹⁸⁷ NORDQUIST G., 1994, p. 93.

¹⁸⁸ NORDQUIST G., 1992, p. 163. La figure 6 se trouve être la suite de la procession illustrée sur la figure 2.



Figure 6, amphore attique, Staatliche Museen F 1686, Berlin

Remarquant aussi cet accoutrement à l'allure digne, Wilson précise à juste titre qu'un aulète escortant un groupe de comastes imbibés de vin dans la nuit ne devait fort probablement pas profiter du même crédit que celui qui accompagnait un chœur lors des Grandes Dionysies par exemple¹⁸⁹. Pour ce qui est des rituels sacrificiels, on sait, surtout grâce aux nombreuses sources iconographiques, que l'*aulos* en est l'instrument de musique par excellence. Mais la position que tenaient les aulètes dans le sacrifice à l'époque classique est difficile à cerner en raison du manque de sources tangibles concernant directement cette période. Quelques conventions réglementaires nous sont toutefois connues grâce à l'épigraphie. Sur une inscription datée du V^e siècle av. J.-C. sont indiquées les modalités d'hospitalité réservées aux théores d'Andros venus à Delphes¹⁹⁰. Le fait qu'on y inclut le joueur d'*aulos* parmi les théores prouve que le musicien pouvait bénéficier d'une certaine autorité religieuse ou du moins, d'une quelconque considération (LSS 38)¹⁹¹. Puis, une inscription du IV^e siècle av. J.-C. atteste que les individus prenant part à la procession des petites Panathénées avaient droit à une portion de viande sacrificielle (IG II², 334, lignes 10-16). Comme des musiciens participaient au

¹⁸⁹ WILSON P., 1999, p. 72; WEST M.L., c1994, p. 34-35 : les musiciens professionnels ne jouissaient pas du même statut que les musiciens esclaves ou étrangers, engagés pour divertir les banquetiers lors de symposium.

¹⁹⁰ Notons qu'il est peu probable qu'un théore ne soit pas citoyen.

¹⁹¹ Cette loi sacrée certifie d'ailleurs qu'on attribuait une part de viande à l'aulète ayant participé au rituel (LSS 38A). Bien qu'il s'agisse d'une loi sacrée, on peut imaginer que les choses se passaient de façon similaire dans le privé.

mouvement processionnel, il est tout à fait vraisemblable qu'ils aient pu recevoir une part de la victime, d'autant plus qu'ils étaient fort probablement citoyens. Ainsi, il ne fait pas de doute que l'aulète, et plus globalement le musicien, était associé au groupe d'officiels cultuels. Et bien que le corpus ne contienne aucune inscription concernant l'embauche d'aulètes pour des sacrifices à l'époque classique¹⁹², deux passages aristophanesques, où l'on mentionne l'aulète Chairis, pourraient témoigner de la présence de musiciens professionnels lors de ces rituels¹⁹³. Dans cet ordre d'idées, Nordquist avance qu'à partir de la période classique, les hommes nantis avaient coutume d'engager d'éminents musiciens¹⁹⁴, une proposition qu'elle base cependant sur des textes dont la fiabilité est douteuse. En citant des passages de Plutarque et d'Athénée, qui racontent que Chrysogone, un aulète de renom, avait été engagé par Alcibiade pour battre la cadence de la trirème¹⁹⁵, elle fonde sa thèse sur des sources postérieures de plusieurs siècles à l'événement et ce, en admettant que le fait ait réellement eu lieu. Un texte d'Aristote insinue toutefois que les archontes, du moins à partir de son époque, recouraient aux services d'aulètes (Aristote, *La constitution d'Athènes*, 62, 2). Bien que le philosophe ne dise pas à quelles fins les archontes embauchaient ces instrumentistes, on peut suggérer, vu les devoirs auxquels ces hommes politiques devaient satisfaire, qu'ils les engageaient à des fins civiques, pour assurer des tâches relevant du public, comme de jouer lors de rituels par exemple. En dépit de l'insuffisance des données tangibles issues de la période classique, on peut toutefois affirmer avec certitude que des

¹⁹² NORDQUIST G., 1994, p. 83. Aucune source épigraphique concernant les musiciens professionnels dans l'Athènes classique n'est à notre disposition. Une inscription de 63-62 av. J.-C. serait la première preuve authentique de l'embauche d'un aulète par un magistrat pour des services publics (*IG II² 1727*). Nordquist croit que ces services incluaient entre autres de prendre part aux devoirs religieux, comme de jouer lors des sacrifices.

¹⁹³ Aristophane, *Oiseaux*, 858; *Paix*, 950-955. Selon Nordquist (1994, p. 82), ces deux extraits confirmeraient l'embauche de musiciens professionnels pour des sacrifices privés au moins à partir de la fin du V^e siècle av. J.-C. Considérant le terme *προσδώσετε* (*Paix*, 955), le paiement de l'aulète aurait cependant été plutôt sous forme de pourboire ou de présents.

¹⁹⁴ NORDQUIST G., 1994, p. 82.

¹⁹⁵ Plutarque, *Vie d'Alcibiade*, XXXII, 2; Athénée, *Deipnosophistes*, XII, 535c-d.

aulètes prenaient part aux sacrifices, un fait irrécusable dans le corpus iconographique, et qu'ils pouvaient être bénéficiaires de certains privilèges, comme l'attestent quelques inscriptions.

Le caractère liturgique de l'aulos

Examinons à présent comment se dévoile la dimension psychique de l'*aulos*. Selon un passage de Plutarque, l'instrument est non seulement indispensable aux libations, un acte purement religieux, mais constitue également une composante essentielle du péan, lors duquel il résonne de concert avec la divinité (Plutarque, *Quaestiones convivales*, VII, 713a). Mais la connexion entre l'*aulos* et la pratique liturgique est attestée bien avant le temps de Plutarque : chez Homère, il accompagne la procession nuptiale, escortant la jeune mariée à la maison de son nouvel époux (*Illiade*, XVIII, 492-496), et une coupe à figures noires du VII^e siècle av. J.-C. illustre une procession funéraire se déroulant au son de l'instrument¹⁹⁶. L'étendue de ses potentialités musicales lui permet de s'adapter à une panoplie d'atmosphères, d'où la disparité des tempéraments cultuels dans lesquels il se trouve. Comme il a le pouvoir de mettre l'auditeur dans un état modifié de conscience (Aristote, *Politique*, 1340a5), il n'est pas surprenant qu'il ait occupé une place de choix au sein des cultes bachiques, ce que démontrent clairement les multiples images dionysiaques ainsi que certains passages textuels (Aristote, *Politique*, VIII, 1342b). L'analogie qu'établit Plutarque entre Dionysos et Antoine faisant son entrée à Éphèse au son de l'*aulos* est singulièrement éloquente à ce sujet (Plutarque, *Vie d'Antoine*, XXIV, 4). Mais le monde dionysiaque ne détient aucunement l'exclusivité de l'aulétique qui, au contraire, entretient d'étroits rapports avec nombre de figures divines. Dans l'*Hymne homérique à Hermès*, on discerne un certain rapprochement entre les Muses, compagnes d'Apollon, et l'*aulos* (452), et d'après une amphore attique datée de la moitié du VI^e siècle av. J.-C., il était aussi employé dans le culte

¹⁹⁶ Paris 355, CVA France 10 (Bibl. Nat. 2), pl. 71, 73.

d'Athéna¹⁹⁷. Puis, selon une inscription concernant les mystères d'Andania (*Syll*³ 736, II, 70)¹⁹⁸, l'*aulos* et la cithare accompagnaient la danse rituelle choragique racontant la péripétie de Perséphone. Les occasions impliquant l'*aulos* sont donc incroyablement variées et on le retrouve entre autres dans le symposium (Platon, *Banquet*, 176e), les processions¹⁹⁹, les mariages (Homère, *Illiade*, XVIII, 491), les rites funéraires²⁰⁰, les concours (Pindare, *Pythiques*, XII)²⁰¹ ainsi que les danses²⁰², telles la *καρπαία* :

καὶ οὗτοι ταῦτ' ἐποίουν ἐν ῥυθμῶ πρὸς τὸν αὐλόν·
(Xénophon, *Anabase*, VI, 1)²⁰³

Il peut appuyer musicalement les odes épiniciennes (Pindare, *Olympiques*, III, 12-13; VII, 20-23; X, 110-114), les tragédies²⁰⁴, et même battre la mesure dans les trirèmes afin de rythmer

¹⁹⁷ Voir les figures 2 et 6. L'image représente une procession sacrificielle comprenant deux aulètes et deux citharistes se dirigeant vers un autel derrière lequel se tient la déesse.

¹⁹⁸ Pour les mystères d'Andania, voir surtout les ouvrages de N. Deshours : (1993), *La légende et le culte de Messène ou Comment forger l'identité d'une cité*, dans *REG*, 106, p. 39-60; (1999), *Les Messéniens, le règlement des mystères et la consultation de l'oracle d'Apollon Pythéen à Argos*, dans *REG*, 112 (2), p. 463-484; (2006), *Les Mystères d'Andania. Étude d'épigraphie et d'histoire religieuse*, Bordeaux.

¹⁹⁹ Voir les figures 2 et 6.

²⁰⁰ Voir la référence à la note 196 et Plutarque (*Quaestiones convivales*, III, 657a). Or un passage d'Euripide (*Alceste*, 430-431) raconte que parce qu'Admète vit le deuil de sa femme Alceste, les *auloi* et les lyres ne doivent pas se faire entendre dans la ville pendant douze mois. L'interdiction semble toutefois concerner la musique de façon générale, qui est en quelque sorte synonyme de joie, de festivité.

²⁰¹ WEGNER M., 1949, p. 101. L'*aulos* accompagne également les épreuves gymniques. Papadopoulou (2004, p. 347, col. 1) est d'avis que son omniprésence en contexte religieux serait due à son habileté à évoquer différentes émotions grâce à son pouvoir mimétique.

²⁰² HALDANE J.A., 1966, p. 102. La *pyrrhiche*, une forme de danse martiale, était soutenue par l'*aulos*, et selon un fragment de Polycrate (*FGrH* 588 F 1 = Athénée, *Deipnosophistes*, IV, 139e), l'instrument retentissait également durant les danses de jeunes garçons lors de la fête laconienne des Hyacinthies. WEGNER M., 1949, p. 92.

²⁰³ « (...) et tous ces mouvements se faisaient en cadence, au son de la flûte. » (trad. P. Chambry, Garnier, Paris, 1954).

les mouvements des rameurs (Euripide, *Troyennes*, 126)²⁰⁵. Même en contexte moins religieux²⁰⁶, la potentialité expressive de l'*aulos* se traduit encore une fois par son usage multiple. De fait, il retentit autant sur les champs de batailles, selon une coutume spartiate, (Xénophon, *Helléniques*, IV, 3, 21), qu'en des circonstances pacifiques, comme lorsque les Athéniens abattent les Grands murs au son des *auloi*, une démolition synonyme certes de leur défaite, mais également de la paix nouvellement conclue avec les Lacédémoniens (Xénophon, *Helléniques*, II, 2, 23). Une inscription votive disant qu'un certain Miccos de Pallène concède à Athéna son *aulos* d'Ényalios, dans lequel il avait soufflé pour donner, soit le signal de la guerre, soit celui de la paix, évoque nettement cette double nature (*Anth. Pal.* VI 151; VI, 195)²⁰⁷.

²⁰⁴ Seaford (c1994, p. 281) avance que le terme « tragédie » provient de « *τραγωδοί* », un nom qui aurait été assigné à la personne qui chantait lors d'un sacrifice de chèvre. Ce lien étymologique n'est cependant aucunement confirmé et constitue même une pomme de discorde chez les spécialistes. Pour une analyse plus approfondie des origines de la tragédie et de l'étymologie du terme grec, voir l'article de Burkert de 1966.

²⁰⁵ WEGNER M., 1949, p. 58. L'*aulos* pouvait scander les marches, les danses, les processions (p. 96) et même les épreuves gymniques dans les concours (p. 101). Une citation pindarique pourrait justement faire référence à cette qualité rythmique (*Néméennes*, V, 38 : *σὺν καλάμοιο βοᾷ θεὸν δέκονται*). L'*aulos*, il est vrai, n'y est pas clairement mentionné, mais le poète parle d'un instrument fait de roseau. On pourrait alléguer que la *syrix* était aussi fabriquée à partir de cette matière, mais il est cependant peu probable que la puissance de son intonation ait été suffisante pour accompagner adéquatement un événement d'une telle ampleur. La *salpinx* était également employée pour rythmer des mouvements, et surtout pour donner des signaux lors des batailles (PAPADOPOULOU Z.D., 2004a).

²⁰⁶ Une distinction catégorique entre profane et religieux serait ici anachronique et hors contexte, la société grecque ne faisant pas cette différenciation.

²⁰⁷ Une note à VI, 151 (*Anthologie grecque*, T. III, trad. P. Waltz, 2^e éd., Paris, 1960, p. 86, n. 3) prétend que l'*aulos* d'Ényalios est non pas un hautbois (ou une clarinette) tel que défini plus haut, mais plutôt un genre de trompette guerrière. Pour corroborer cette assertion, on renvoie aux inscriptions VI, 46 et VI, 159, où le texte grec, cependant, ne comprend pas le terme *aulos*, mais *salpinx*, qui désigne effectivement une sorte de trompette. La proposition de ladite note semble par conséquent précipitée et peu justifiable.

L'aulos dans le sacrifice

Suite à ces observations, force est de constater la prééminence de l'*aulos* en contexte liturgique, un fait qui témoigne du caractère sacré, voire divin, qu'on pouvait lui conférer. Réorientons désormais notre réflexion vers le principal propos de cette étude, c'est-à-dire la place de l'instrument au sein du rituel sacrificiel. Quel était donc son rôle dans le grand rituel sanglant? Sans apporter de réponse à ces questions, certains textes confirment sa présence dans le sacrifice. Dans les *Oiseaux* d'Aristophane (858), on demande au joueur d'*aulos* de ne pas souffler dans son instrument durant l'exécution du rite, peut-être en raison de ses piètres capacités musicales, peut-être parce qu'on ne voulait pas lui concéder le paiement auquel il aurait eu droit, ou peut-être même pour les deux raisons. Quelques siècles plus tard, Pausanias rapporte qu'un aulète devait assister le prêtre qui présidait au sacrifice au sanctuaire d'Olympie, (V, 15, 10). Mais la matière que l'on peut tirer des textes littéraires ne se compare en rien à la pléthore de données fournies par les images. Et la densité du corpus iconographique semble d'autant plus imposante que la question intéressant la musique dans les sacrifices n'a jamais vraiment été posée par les chercheurs modernes²⁰⁸; faute d'étude exhaustive préexistante, on est contraint d'initier le pas sur un sol pratiquement vierge et particulièrement glissant. Des chercheurs ont tout de même formulé certaines hypothèses. On a, par exemple, proposé que l'*aulos* détenait une fonction apotropaïque²⁰⁹, une

²⁰⁸ GRAF F., 2002, p. 117: « (...) I know of no scholarly investigation to teach me where exactly the flute went into action (...) ». Notons au passage son utilisation erronée du terme «flute».

²⁰⁹ DIETERICH A. et WÜNSCH R., 1911. p. 12: « Das Flötenspiel hatte vielleicht den Zweck, böse Dämonen zu vertreiben (...) ». STENGEL P., 1906, p. 232, n. 1; Scholie à Sophocle, *Œdipe à Colone*, 489; 100. Haldane (1966, p. 101) conteste ce postulat. Il ne croit pas que l'*aulos* ait été employé en vertu d'un quelconque pouvoir apotropaïque, mais plutôt parce qu'il était l'instrument du peuple et qu'il pouvait, par conséquent, être joué sans trop d'entraînement et de talent, une caractéristique qui, selon lui, concorde parfaitement avec l'aspect démocratique de la religion grecque. Son hypothèse paraît toutefois tout aussi incertaine que celle qu'il réfute : s'il était donné à tous de jouer de l'*aulos*, pourquoi engageait-on des aulètes professionnels pour les banquets et les rituels? La fonction apotropaïque de l'instrument a aussi été proposée en contexte funèbre : « Dennoch fehlt die Instrumentalmusik bei den Begehungen zu Ehren des Verstorbenen nicht ganz und ihr ursprünglicher tieferer

suggestion qui cependant demeure très hasardeuse et typique de la pensée du début du siècle. Comment peut-on, par le biais de scholies difficilement datables, établir une théorie qui, de plus, concerne un aspect relevant essentiellement de l'imaginaire grec? C'est en partie pourquoi on se réfèrera davantage aux images, puisque celles-ci sont d'époque et s'insèrent dans des séries de représentations qui, au moins, garantissent une perception « normée » de toute une période, et même de tout le V^e siècle.

La πομπή

L'étape du sacrifice la plus fréquemment assistée de l'*aulos* dans les sources littéraires et iconographiques est sans l'ombre d'un doute la procession vers l'autel²¹⁰. Cela n'a rien d'étonnant, puisque l'*aulos* est l'accompagnateur par excellence du *prosodion* (Proclus dans *La Bibliothèque de Photius*, 239 ou *Chrestomatheia*)²¹¹, le chant processionnel²¹², entonné par les chœurs de citoyens et partie intégrante de la πομπή sacrificielle²¹³. Pausanias rapporte d'ailleurs que tous les ans, à Mégalopolis, les Arcadiens portent au sanctuaire d'Apollon Parrhasios, dans une procession rythmée par la musique d'*aulos* (σὺν αὐλῷ τε καὶ πομπῇ) un sanglier qu'ils sacrifient au dieu (Pausanias, VIII, 38, 8). Inhérente au rituel²¹⁴, la procession s'insère dans la première partie du « pre-kill », conformément au modèle de segmentation de

Sinn ist vielleicht wiederum wie bei den Opfern die Abwehr von Übeln und die Bannung von Dämonen» (WEGNER M., 1949, p. 99).

²¹⁰ GOULAKI-VOUTIRA A., 2004, p. 372.

²¹¹ SÉVERYNS A. (1938-1963), *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*, Liège.

²¹² PAPADOPOULOU Z.D., 2004, p. 347, col. 1. Selon Haldane (1966, p. 100), on privilégiait l'*aulos* pour soutenir le *prosodion* en raison de sa puissante capacité sonore : « Naturally the *kithara*, lacking the stronger tones of the *aulos*, would by itself have formed insufficient support for the heavier type of procession. » Mais cet argument ne fait pas le poids : que dire des cas où la cithare seconde l'*aulos* dans la procession, comme c'était le cas pour la procession des Panathénées, selon la frise nord du Parthénon (MAAS M. et SNYDER J.McI. 1989, p. 68; HALDANE J.A., 1966, p. 101).

²¹³ STENGEL P., 1920, p. 81; HALDANE J.A., 1966, p. 99; NORDQUIST G., 1992, p. 144.

²¹⁴ LEHNSTAEDT K., 1971, p. 15.

van Straten²¹⁵. En conduisant, sous la forme d'un défilé, les participants ainsi que la (ou les) victime sacrificielle vers le lieu hiératique, c'est-à-dire l'autel où l'on procédera à l'immolation²¹⁶, elle démarquerait un espace « moins sacré » d'un espace « plus sacré »²¹⁷. On perçoit une constance notoire dans la composition des images processionnelles : certaines composantes sont récurrentes, telles l'autel, la divinité récipiendaire de l'offrande, certains objets rituels, la victime, qui est souvent suivie de musiciens, et la canéphore. Le rôle de cette femme, qui ouvre généralement la marche, est de porter le *kanoûn*, une corbeille à trois poignées contenant des objets indispensables à la réalisation du rituel²¹⁸. Mais certaines représentations sont dépourvues de canéphore; elles intéresseraient des sacrifices de caractère privé, durant lesquels le ministère que remplissait cette jeune fille n'aurait pas été nécessaire à combler, bien que le *kanoûn* semble demeurer un élément essentiel²¹⁹. Présider au rôle de canéphore aurait été un grand honneur pour la gent féminine. Une inscription réglementaire concernant les petites Panathénées certifie d'ailleurs que tout comme les autres officiels, la canéphore recevait une part de viande sacrificielle²²⁰. Mais le caractère itératif de l'iconographie se voit également dans la disposition spatiale des éléments figurés, établissant ainsi une espèce de *Leitmotiv* structurel²²¹. Lehnstaedt est même d'avis que

²¹⁵ VAN STRATEN F., 1995. La deuxième partie du «pre-kill» comprend les actions exécutées à l'autel, juste avant la mise à mort de la victime.

²¹⁶ DURAND J.-L., 1986, p. 90. Concernant le but de la *πομπή*, Lehnstaedt affirme : « (...) denn es wird in den Prozessionen immer etwas geleitet (...) » (1971, p. 3); BONNECHERE P., 1997, p. 64.

²¹⁷ BONNECHERE P., 1997, p. 64. GRAF F., 2002, p. 120. Dans le monde romain, la procession aurait de surcroît marqué une transition de l'espace privé à l'espace public, son point initial ayant été le seuil des maisons (Plutarque, *Quaestiones romanae*, V, 265A).

²¹⁸ VAN STRATEN F.T., 1995, p. 10.

²¹⁹ VAN STRATEN F.T., 1995, p. 11-13.

²²⁰ BRÛLÉ P., 1996, p. 47. *LS* 33 10-15 = *IG*, II², 334.

²²¹ Dans son ouvrage de 1986 (p. 89-95), Durand insiste sur cette symétrie iconographique. Reste à savoir si cette symétrie du dessin est un reflet du réel.

l'ordre de la *πομπή*, d'une stabilité manifeste, devait être codifié dans une *lex sacra*²²². En ce qui concerne les musiciens, qui peuvent aussi bien être des femmes ou des hommes, des enfants ou des vieillards²²³, on constate qu'ils sont toujours placés derrière la victime et son escorte et que les aulètes précèdent généralement les citharistes, dans les cas où ces derniers sont présents²²⁴. Sur un vase attique à figures noires daté du milieu du VI^e siècle av. J.-C. (fig. 7), une marche processionnelle se dirige vers un autel derrière lequel se tient Athéna. La canéphore, présidant au mouvement²²⁵, est suivie de trois bêtes sacrificielles, conduites par cinq hommes, derrière lesquels s'avancent deux aulètes et un cithariste²²⁶.

²²² LEHNSTAEDT K., 1971, p. 16: « (...) so ist wohl anzunehmen, dass auch die Ordnung des Aufzuges in Art einer *lex sacra* kodifiziert war (...) ». Mais l'ordre de la procession peut tout aussi bien avoir été régi par des *nomizomena* oraux et traditionnels.

²²³ NORDQUIST G., 1992, p. 162-163.

²²⁴ BRÛLÉ P., 1996, p. 57; WEGNER M., 1949, p. 96: « Es scheint üblich gewesen zu sein, daß die Träger der Opfergaben und die Führer der Opfertiere dem Aulosbläser voranschritten (...) ». Pour ne donner que quelques exemples : un skyphos attique, daté d'environ 500 av. J.-C., conservé au British Museum B 79, Londres (VAN STRATEN F.T., 1995, [V28]), un cratère attique, de 440-420 av. J.-C., au Museo Archeologico Regionale 4688, Agrigente (VAN STRATEN F.T., 1995, [V127]) et un cratère attique de 430-410 av. J.-C., conservé au Museum of Fine Arts 95.25, Boston (VAN STRATEN F.T., 1995, [V131]). L'affirmation de Mehl (2009, p. 182), disant que comme la canéphore, les musiciens ouvrent la marche afin de scander le déplacement, manque de précision : les musiciens sont certes constamment positionnés devant les participants, mais suivent les autres officiants (la canéphore, les porteurs d'objets sacrificiels, la victime et son escorte), ce que note d'ailleurs Nordquist (1992, p. 167) et Wegner (1949, p. 96).

²²⁵ Notons la présence d'un homme devant la canéphore, qui tend la main vers la déesse. Selon van Straten, il s'agirait d'un prêtre, ce qui est tout à fait vraisemblable vu son habillement et son positionnement.

²²⁶ VAN STRATEN F.T., 1995, fig. 2 [V55]. Kylix attique d'une collection privée. Suivant l'hypothèse d'Haldane (n. 216), un cithariste n'a aucune chance de s'imposer à deux aulètes, d'où l'invalidité de son propos si l'on se fie aux sources.

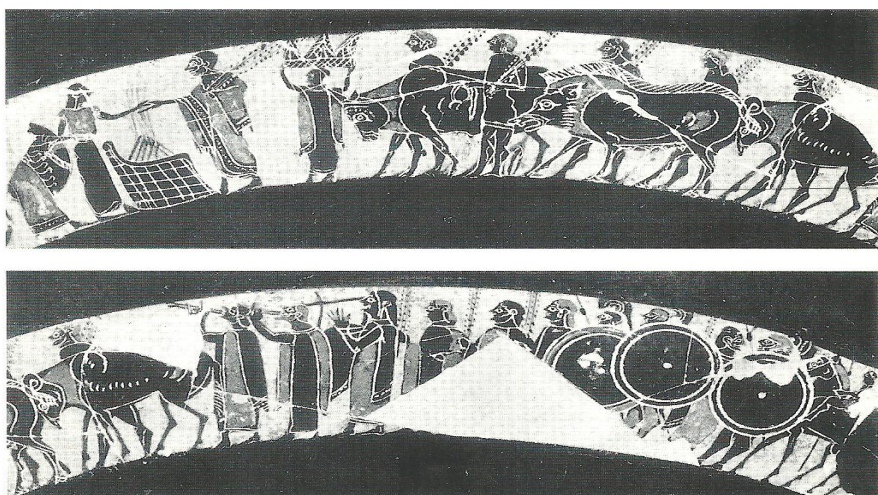


Figure 7, Kylix attique, collection privée

On retrouve le même type de composition sur un lécythe attique à figures noires du début du V^e siècle av. J.-C., où une Athéna Promachos, devant son autel, fait face à un groupe mené par la fameuse canéphore. Les victimes, devancées par la porteuse du *kanoûn*, sont talonnées par un aulète et deux joueurs de cithares²²⁷. Puis, sur une amphore attique à figures noires datée du VI^e siècle av. J.-C.²²⁸, la même divinité se tient devant une femme qui, dans ce cas, ne porte pas la corbeille, mais des branches²²⁹. À la suite de celle-ci, s'avancent trois hommes qui guident la bête et derrière lesquels se trouvent deux aulètes et deux citharistes²³⁰. Peu importe si ces images dépeignent la procession des Panathénées ou non²³¹, l'important est de

²²⁷ VAN STRATEN F.T., 1995, fig. 3 [V19]. National Museum Akr 2298, Athènes.

²²⁸ Voir les figures 2 et 6.

²²⁹ La canéphore est donc absente sur ce vase. Considérant le nombre relativement élevé de musiciens, van Straten (1995, p. 15) propose que l'artiste aurait voulu illustrer une procession de grande envergure et, par conséquent, qu'il aurait été contraint d'omettre certains figurants. Vu le rôle important de la canéphore et du panier qu'elle porte, il est étrange qu'elle n'ait pas été représentée. Mais il faut dire que ces images ne sont peut-être pas mûrement réfléchies : on a un support et on peint.

²³⁰ VAN STRATEN F., 1995, fig. 4 [V21]. Staatliche Museen F 1686, Berlin.

²³¹ Van Straten (1995, p. 16-17) croit qu'il s'agit non pas des Panathénées, mais plutôt d'un autre festival célébré en l'honneur de la poliadie athénienne ou d'une quelconque fête tenue par un dème attique.

noter la stabilité de l'ordre consécutif des participants²³², ainsi que l'omniprésence des aulètes, parfois secondés par des citharistes. Et ce sont les mêmes principes organisationnels qui régissent la disposition des personnages sur cette illustration dionysiaque (fig. 8).



Figure 8, Skyphos attique, British Museum B 79, Londres

Incarnant un embryon représentatif du corpus processionnel, ces quelques exemples démontrent clairement que l'organisation du déplacement suivait un cadre protocolaire plus ou moins précis. Cette belle constante souffre cependant d'exceptions notoires. Sur une œnochoé à figures noires, Athéna, tenant une phiale au-dessus d'un autel en flammes, regarde une canéphore derrière laquelle s'avance un homme portant une hydrie²³³. Succèdent à cet homme la victime et son escorte²³⁴. À la place attendue des musiciens, on

²³² Durand (1986, p. 90-92) parle même de la représentation de la *pompè* en tant que procédé de mise en ordre, où l'autel serait l'axe de symétrie, point central autour duquel se rassemblent les participants et les victimes. Or ceci tient peut-être sur les images, mais non dans le réel.

²³³ Van Straten (1995, p. 18) hésite entre une hydrie et une œnochoé.

²³⁴ VAN STRATEN F., 1995, fig. 8 [V31]. Œnochoé à figures noires, datée du début du V^e siècle av. J.-C., conservée au British Museum 1905.7-11.1, Londres.

aperçoit une colonne, signe que la scène se déroule dans un sanctuaire²³⁵. Mais en dépit du fait que certaines images omettent les musiciens, l'importance de la musique durant la procession reste indubitable²³⁶. « Zu den Festzügen gehört in allgemeinen die musikalische Begleitung, die auch beim nachfolgenden Opfer nicht fehlt » affirme Lehnstaedt²³⁷. Dans son intéressante dissertation sur la *πομπή*, ce dernier postule qu'en tant que mouvement, celle-ci se proposait comme une forme de danse, soutenue par la musique et le chant²³⁸. Mais pourquoi faisait-on spécialement usage de l'*aulos* pour cette pratique? Selon Mehl, on employait l'instrument afin de cadencer le pas des participants, pour que le groupe puisse se déplacer à un rythme constant²³⁹. De plus, considérant qu'il émettait un son suffisamment puissant pour supporter des chœurs²⁴⁰, il est envisageable qu'il ait été favorisé pour accompagner des événements se produisant à l'extérieur et incluant, de surcroît, un nombre considérable de personnes. Graf, quant à lui, évoque son tempérament réjouissant²⁴¹, une caractéristique qui aurait parfaitement convenu à l'allure festive de l'étape processionnelle²⁴² qui, outre des guirlandes, faisait défiler des victimes ornées de parure et des participants

²³⁵ WEGNER M., 1949, p. 96. Selon Nordquist (1992, p. 167), les musiciens joueraient le rôle d'intermédiaires ou de transmetteurs entre les fonctionnaires du culte, l'action rituelle qu'ils performant et les participants, comme s'ils incarnaient une sorte de frontière marquant l'espace sacré où s'exécute le rituel. Si l'on accepte cette théorie, pourrait-on suggérer que la reproduction de la colonne rend inutile la présence des musiciens puisqu'elle-même fait office de démarcation entre l'espace ordinaire et l'espace hiératique? Cela n'est toutefois que supposition. Voir également DURAND J.-L. et SCHNAPP A., 1984, p. 49.

²³⁶ STENGEL P., 1920, p. 81.

²³⁷ LEHNSTAEDT K., 1971, p. 9.

²³⁸ LEHNSTAEDT K., 1971, p. 11.

²³⁹ MEHL V., 2009, p. 182. Ceci est cependant difficile à prévoir avec des animaux. Pour l'aptitude de l'*aulos* à scander des mouvements, voir les pages 56 et 57, ainsi que les notes 202 et 205.

²⁴⁰ Voir les pages 42-43.

²⁴¹ Il est vrai que l'*aulos* se présente souvent en des contextes festifs. Outre les mariages, les danses et autres cérémonies réjouissantes, il accompagne plusieurs étapes de la fête des Hyacinthies en Laconie (*FGrH* 588 F 1). Il convient toutefois de ne pas oublier son caractère polyfonctionnel dont il a été question plus haut. Notons encore que les fêtes grecques ne sont jamais totalement joyeuses, mais comprennent toujours une part lugubre.

²⁴² Cette allure festive n'est pas là par hasard; elle marque en quelque sorte le rapprochement avec le divin.

auréolés de couronnes²⁴³. En se basant sur les sources littéraires, ces postulats paraissent logiques, mais notons tout de même l'avis de Brûlé, selon lequel l'ambiance de la procession dépend fortement de la nature du rituel vers lequel elle se dirige²⁴⁴, une interdépendance que révèlent les dissimilitudes entre les *πομπαί* animales et humaines²⁴⁵.

À l'autel

Une fois la procession parvenue à l'autel²⁴⁶, on procède à la deuxième partie du « pre-kill », c'est-à-dire aux actions liturgiques s'exécutant avant l'immolation de la victime. Des objets rituels sont nécessaires au bon déroulement de cette étape, tels le *kanoûn*, contenant l'orge, les *stemmata* et la *makhaira*²⁴⁷, ainsi que la *chernips*²⁴⁸. Un cratère attique daté d'environ 425 av J.-C. exhibe une scène à l'autel où un aulète, toujours placé derrière la victime, souffle dans son instrument. L'acte qui s'accomplit devant ses yeux est incertain; soit il s'agit du lavement des mains, soit on se prépare à asperger d'eau la victime et/ou l'autel (fig. 9)²⁴⁹.

²⁴³ GRAF F., 2002, p. 121.

²⁴⁴ BRÛLÉ P., 1996, p. 39.

²⁴⁵ Comme le souligne Bonnechere (1997, p. 80), la musique fait défaut dans les *πομπαί* de sacrifices humains. Même si le cas de Busiris fait exception à cette règle, on verra, dans le deuxième chapitre de ce mémoire, que les images touchant cet épisode dévoilent un traitement exceptionnel de la musique.

²⁴⁶ Les instruments à cordes qui accompagnent parfois la procession sont laissés de côté sur les figurations de scènes à l'autel, un fait fort probablement significatif (NORDQUIST G., 1992, p. 155). Quoiqu'intégrées à la *πομπή*, peut-être les cordes n'avaient-elles pas leur place à l'autel.

²⁴⁷ Bonnechere (1999) remet en question la dissimulation intentionnelle de la *μάχαιρα* dans le *κanoûn*. L'idée de l'occultation volontaire de la « violence » du sacrifice est maintenant désuète, au vu de récents ouvrages, tels que ceux de Bonnechere (1997; 1999) et de Georgoudi (2005). Ainsi, ces nouvelles observations ruinent en partie les hypothèses de Burkert (1972; 1987a) et celles exposées par l'école française dans VERNANT J.-P. et DETIENNE M. (éds) (1979).

²⁴⁸ VAN STRATEN F., 1995, p. 32.

²⁴⁹ VAN STRATEN F., 1995, fig. 30 [V127]. Conservé au Museo Archeologico Regionale 4688, Agrigente.



Figure 9, cratère attique, Museo Archeologico Regionale 4688, Agrigente

Une reproduction pratiquement identique orne un cratère attique à figures rouges²⁵⁰. Mais bien que ces deux sources (fig. 9 et note 249) insinuent la perpétuation de l'activité musicale durant les actions rituelles exécutées à l'autel, deux autres cratères attiques²⁵¹, datant de la même période et arborant le même type de scène, sont dépourvus de musiciens.

²⁵⁰ NORDQUIST G., 1992, p. 156, fig. 8. Museum of Fine Arts, Catherine Page Perkins Fund, inv. 92.25, Boston.

²⁵¹ La figure 10 et VAN STRATEN F., 1995, fig. 33 (V130), Museum of Fine Arts 95.24, Boston; fig. 34 [V136], Gemeentemuseum OC(ant) 5-71, La Haye. Notons également trois vases qui, représentant la scène à l'autel du sacrifice d'Héraclès à Chryse, montre le *kanoûn* et la *chernips*, mais aucun musicien. VAN STRATEN F., 1995, fig. 38 [V371], Kusthistorisches Museum IV 1144, Vienne; fig. 39 [V369], Museum Hermitage KAB 43 f, Saint Petersburg; fig. 40 [V368], Museum Hermitage KAB 33 a, Saint Petersburg.



Figure 10, cratère attique, Gemeentemuseum OC (ant) 5-71, La Haye

À quoi devons-nous attribuer ce hiatus? Difficile à dire, surtout considérant la concordance flagrante entre les images. En effet, outre les éléments figurés, tels le *kanoûn*, la *chernips*, les officiants et la bête sacrificielle, même le choix de celle-ci reste un aspect plus ou moins stable. En fait, seul le premier exemple concerne le sacrifice d'une chèvre²⁵², alors que les trois autres présentent celui d'un mouton. Une illustration sur un stamnos à figures rouges (fig. 11a-b) vient attiser notre singulière curiosité : un officiant y asperge d'eau sacrée la victime, pendant qu'un aulète tient son instrument en main mais sans en jouer²⁵³.

²⁵² Voir la figure 9.

²⁵³ NORDQUIST G., 1992, p. 158-159, fig. 9a-b. Musée du Louvre C10.754, Paris.

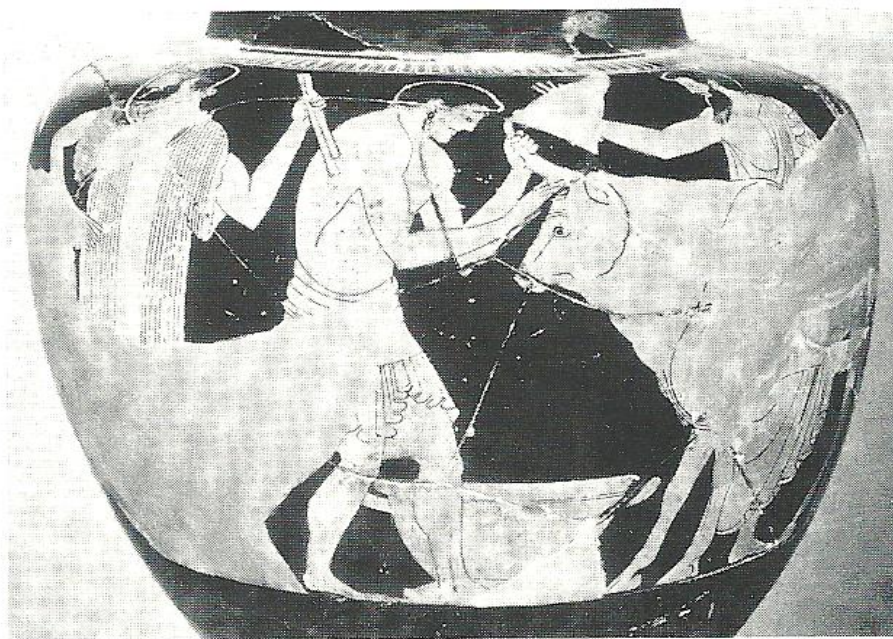


Figure 11a, stamnos, Musée du Louvre C10.754, Paris

Pourquoi avoir pris la peine de figurer un aulète qui ne joue pas? Est-ce que certaines phases du « pre-kill », telles l'aspersion de l'animal, devaient être exécutées sans musique? Peut-être que la musique d'*aulos* n'était tout simplement pas indispensable à l'autel, en fonction du caractère ou de l'ampleur du rituel²⁵⁴. Rappelons tout de même que les éléments constitutifs des images sont issus d'une sélection de l'artiste et donc, qu'une scène dénuée de musicien ne reproduit pas nécessairement la réalité²⁵⁵. Mais en observant plus attentivement ce fameux stamnos (fig. 11a-b), on ne peut que constater l'unicité de sa composition. D'abord, la présence du *sphageion*, placé sous le cou de l'animal afin de recueillir le sang qui en jaillira,

²⁵⁴ Citons le passage d'Aristophane (*Paix*, 950-955), où les sacrifiants se hâtent d'opérer avant que l'aulète Chairis n'arrive et ne se mette à jouer. En se fiant à cet extrait, on peut penser que la musique d'*aulos* n'était pas nécessaire à l'accomplissement des actions liturgiques à l'autel, du moins, dans le cas de rituels privés. Mais gardons tout de même en tête qu'Aristophane offre une vision humoristique de la chose et qu'il fait d'ailleurs allusion à la venue d'un aulète, ce qui semble indiquer qu'il était normal qu'un de ces musiciens soit présent à l'autel.

²⁵⁵ Peirce (1993, p. 230) insiste sur le fait que les scènes peuvent, ou être abrégées à deux officiants, ou s'étendre à un plus grand nombre de personnages, dont parfois un aulète.

insinue qu'on est sur le point d'égorger la victime; on se trouve donc déjà plus loin dans la cérémonie. Pour ce qui est de l'aulète, non seulement il ne souffle pas dans son instrument²⁵⁶, mais il affiche une position, voire une attitude inhabituelle : l'air étonné, il n'est plus focalisé sur la victime, mais sur un oiseau qui vole à sa droite (fig. 11b).



Figure 11b

Présage? Possible, surtout que l'oiseau se trouve en plein cœur de l'espace hiératique que ceint la colonne à l'extrême gauche. Il est clair, du moins, que l'animal n'est pas là par hasard puisque l'artiste semble avoir voulu insister sur sa présence, en détournant l'aulète de la scène sacrificielle, le « point de fuite » habituel des images.

La mise à mort ou la « quasi-immolation »

La minceur du corpus iconographique intéressant la phase centrale du rituel sanglant, soit la mise à mort de la victime, a été interprétée par certains chercheurs comme une censure volontaire de la part des Grecs, qui auraient voulu dissimuler la « violence » du

²⁵⁶ Les scènes à l'autel avec aulète montrent généralement le musicien en action, sauf dans le cas d'Héraclès chez Busiris, mais aucun parallèle ne peut être fait ici, les représentations de cet épisode s'insérant dans le corpus des sacrifices humains.

sacrifice. Mais au vu de récentes études, cette théorie est désormais obsolète²⁵⁷. Il est vrai, certes, que cette scène n'est que très rarement dépeinte sur les vases des époques archaïque et classique²⁵⁸, une carence qui nous incite à adopter la méthode de van Straten, qui inclut dans cette catégorie les cas où l'arme, quoique clairement représentée et sur le point de pénétrer le corps de la victime, n'a toutefois pas encore frappé cette dernière. On se permettra de nommer cet instant la « quasi-immolation ». En dépit de l'absence de musicien sur la plupart de ces images²⁵⁹, il existe quelques exceptions. Sur un cratère apulien du IV^e siècle av. J.-C., on distingue un sacrifice de caractère dionysiaque²⁶⁰. Outre l'officiant, qui tient d'une main le couteau sacrificiel et de l'autre la victime, on voit, entre autres, deux ménades dansant avec des instruments de percussion en main. Or cette scène ne peut être une reproduction exacte de la réalité en raison des figures ménadiques qui apportent une certaine dimension mythique. Puis, sur une hydrie à figures noires de Caeré, datée de la fin du VI^e siècle av. J.-C.²⁶¹, figure un autel enflammé vers lequel un homme, une hache en main, mène le bœuf sacrificiel, suivi d'un aulète (fig. 12). Quoique l'image rappelle étrangement les scènes processionnelles observées plus haut, van Straten l'incorpore tout de même au groupe touchant la « quasi-immolation », arguant qu'elle est synoptique, une interprétation cependant audacieuse considérant le mauvais état de la source. Selon lui, il ne peut s'agir d'une simple *πομπή* puisqu'aucune canéphore ne préside au mouvement et que les armes sacrificielles sont visibles, un élément qui, il est vrai, fait généralement défaut dans le corpus

²⁵⁷ Sans compter que l'on aperçoit souvent des traces de sang sur l'autel, pure évocation de la violence de l'acte sacrificiel (BONNECHERE P., 1997, p. 75), un aspect que Vernant (1981, p. 7) semble avoir négligé lorsqu'il allègue que les représentations de la *thysia* sont dépourvues de sang.

²⁵⁸ Selon van Straten, elle ne paraîtrait que sur un seul relief votif daté d'environ 400 av. J.-C. et duquel nous n'avons que la base. Tout ce qui s'offre au regard sont les jambes d'un homme chevauchant un bélier, un couteau à la main. Mais vu l'état considérablement fragmentaire de ce relief, toute tentative d'interprétation précise à son sujet reste vaine (VAN STRATEN F., 1995, fig. 109 [R225], *Archaeological Museum* 7, Chalcis).

²⁵⁹ Il faut relativiser l'assertion de Goulaki-Voutira (2004, p. 373) qui affirme que les très rares images représentant la mise à mort de l'animal ne comprennent jamais de musicien.

²⁶⁰ VAN STRATEN F., 1995, fig. 111 [V149], *Museo Nazionale* 2411, Naples.

²⁶¹ VAN STRATEN F., 1995, fig. 114 [V120], *Nationalmuseum* 13567, Copenhague.

processionnel. Cela n'empêche toutefois pas qu'il puisse y avoir des exceptions et par conséquent, on n'associera pas cette source au groupe représentatif de la « quasi-immolation ».

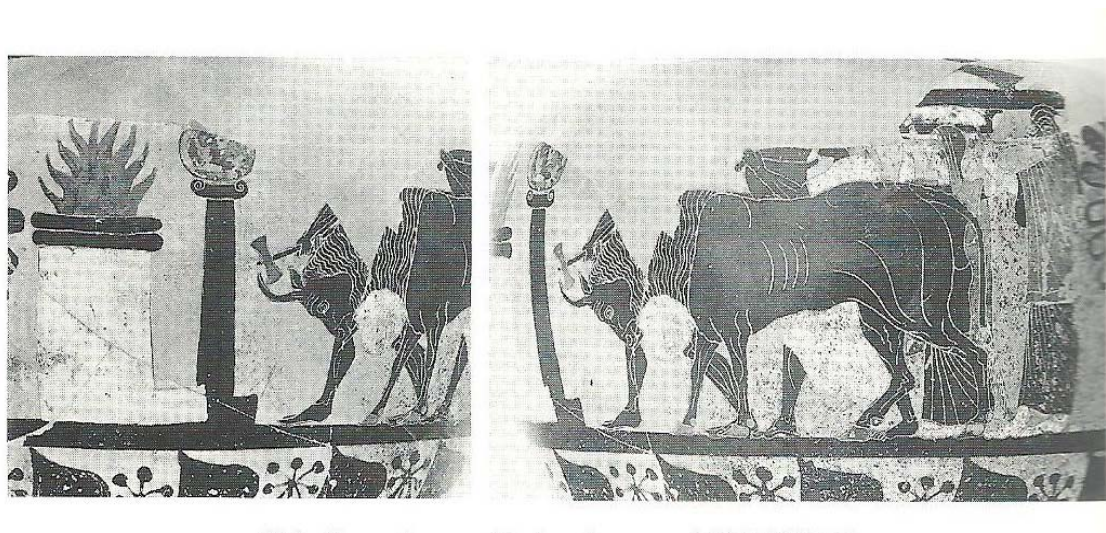


Figure 12, Hydrie de Caéré, Nationalmuseet 13567, Copenhagen

Enfin, un kylix attique à figures rouges, daté d'environ 500 av. J.-C.²⁶², arbore deux groupes de jeunes hommes, occupant chacun un côté du vase. Le premier groupe s'efforce de soulever un taureau²⁶³, probablement une victime sacrificielle, alors que les individus du deuxième groupe, placés près de chevaux et d'un trompettiste, tiennent des fouets. Il est tout à fait envisageable qu'il soit question, sur cette deuxième façade, d'une course de chevaux²⁶⁴. Le cas échéant, la trompette serait associée à l'activité hippique plutôt qu'au sacrifice, d'autant plus que l'instrumentiste est placé près des coursiers. Bref, mis à part le cratère apulien et le kylix attique mentionnés ci-dessus, les quelques images dépeignant la « quasi-immolation »

²⁶² VAN STRATEN F., 1995, fig. 116 [V145], Museo Archeologico 81600, Florence.

²⁶³ Le tondo de ce kylix est une représentation d'Héphaïstos. Il est probable que l'artiste ait voulu évoquer un festival célébré en l'honneur du dieu, lors duquel le soulèvement d'un taureau aurait constitué une action liturgique (LS 13).

²⁶⁴ VAN STRATEN F., 1995, p. 112.

sont ordinairement dénuées de musique²⁶⁵. Mais les sources littéraires offrent davantage de perspectives, en laissant entendre que l'égorgement de la victime se fait au son de l'όλολυγή, un cri émis par la gent féminine et qui renforçait l'intensité du moment clé du rituel (Homère, *Odyssée*, III, 450; Eschyle, *Sept contre Thèbes*, 267-268; *Agamemnon*, 594-595; Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 1335-1338). L'hypothèse de Nordquist, disant que « the *ololyge* seem to have accompanied the actual killing of the animal, a stage when the *auloi* appears to be silent »²⁶⁶, paraît nettement plus crédible que celle de Nilsson, qui suggère que l'όλολυγή, mentionné chez Homère (*Odyssée*, III, 350-352), aurait été ultérieurement remplacé par la musique d'*aulos*²⁶⁷. Soulignons également le concept d'*euphèmia* qui prescrivait, lors des rites conduisant à une mise à mort, de garder le silence afin de s'assurer qu'aucune parole de mauvais augure ne soit prononcée²⁶⁸. Peut-être s'avèrait-il pertinent d'émettre l'όλολυγή à ce moment précis, pour empêcher toute parole énoncée de se faire entendre. Enfin, comme chaque rite possédait ses propres codes et conventions, il est concevable qu'il y ait eu des divergences quant au traitement de la musique en fonction, notamment, de la nature du rituel.

Le « post-kill »

Après que la victime ait été immolée, on procède enfin à la préparation des viandes et, par le fait même, on remet aux dieux la part qui leur revient. C'est alors que l'on fait rôtir les *splánchna*, c'est-à-dire les entrailles nobles, soit le foie, les reins, les poumons, le cœur, la

²⁶⁵ VAN STRATEN F., 1995, fig. 110 [V147], Musée du Louvre G 112, Paris; fig. 112 [V144], Museum of Art 26.242, Cleveland; fig. 113 [V148], Staatliche Museen inv. 3419, Berlin; fig. 115 [V141], Museo Archeologico Nazionale della Rocca Alborno, Viterbo. Ainsi, la proposition de Durand et Lissarrague (1983, p. 165) disant que l'*aulos* pourrait « marquer l'instant précis de la mise à mort » ne trouve aucun appui dans les sources.

²⁶⁶ NORDQUIST G., 1992, p. 167. L'όλολυγή ne se fait cependant pas seulement entendre pendant l'immolation de la victime, mais aussi après (Xénophon, *Anabase*, IV, 3, 17-19) ou lors des prières (Homère, *Odyssée*, IV, 759-767; *Iliade*, VI, 301). Voir l'article de van Straten de 2005 (p. 19-20).

²⁶⁷ NILSSON M.N., 1967, p. 150.

²⁶⁸ BONNECHERE P., 2013b, p. 45 et n. 126.

rate, et que l'on fait brûler l'*osphys*²⁶⁹. On ignore ce qu'est exactement l'*osphys*, mais il pourrait s'agir de la queue et du sacrum de la bête²⁷⁰. Cette partie du corps de l'animal est clairement visible sur ce stamnos attique, daté d'environ 450-425 av. J.-C. (fig. 13), où on le voit rôtir sur les flammes sacrées. Sont regroupés autour de l'autel un homme en train de faire libation, la main gauche levée, probablement en signe de prière²⁷¹, une Nikè volant au-dessus des participants, deux *splanchnóptai* et un aulète²⁷².

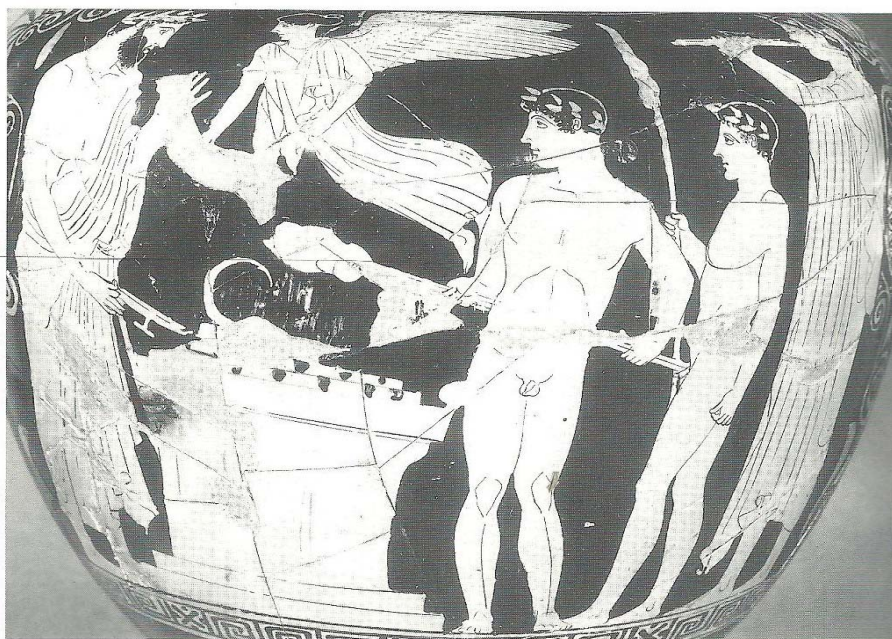


Figure13, stamnos attique, British Museum E 455, Londres

²⁶⁹ VAN STRATEN F., 1995, p. 133-134; EKROTH G., 2011, p. 18, n. 12. Les textes homériques ne mentionnent jamais le rôtiage de l'*osphys*. Ekroth affirme que cette étape était toutefois primordiale au sein de la *thysia* aux époques archaïque et classique.

²⁷⁰ VAN STRATEN F., 1995, p. 128-130. Selon Peirce (1993, p. 233), l'*osphys* aurait rempli deux fonctions dans le rituel : il aurait été conféré en offrande aux divinités et aurait servi à la divination (Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 496-499).

²⁷¹ MEHL V., 2006, p. 358; PEIRCE S., 1993, p. 233.

²⁷² VAN STRATEN F., 1995, fig. 130 [V185], British Museum E 455, Londres. L'auteur précise que la figuration simultanée du rôtiage des *splanchna*, de l'*osphys* qui brûle, de la libation et de la prière est une récurrente dans le corpus iconographique (p. 134-135).

Ainsi, d'après cette source et d'autres encore²⁷³, et suivant l'avis de certains chercheurs²⁷⁴, la musique d'*aulos* résonnerait pendant la cuisson des viandes. Mais encore une fois, le corpus iconographique ne fait pas preuve d'uniformité et on trouvera des scènes de cuisson dénuées de musicien²⁷⁵. Un cratère capte cependant notre attention : on y voit un homme barbu déposer un « amorphous lump »²⁷⁶ sur l'autel, alors qu'un aulète, instrument en main, reste silencieux (fig. 14)²⁷⁷. En la comparant à d'autres représentations de « post-kill », sur lesquelles on voit un aulète en action, on remarque que cette image présente des paramètres contextuels différents. Dans les cas où le musicien souffle dans son *aulos*, des *splánchna* sont déjà en train de rôtir, pendant qu'un officiant, phiale en main, effectue une libation, conformément à la structure compositionnelle de la figure 13. Mais sur la figure 14, aucune partie de la victime ne se trouve sur l'autel et l'officiant, au lieu de faire libation, est en train d'y déposer une masse de chair²⁷⁸.

²⁷³ NORDQUIST G., 1992, p. 160-162, fig. 10, 11, 12 : cratère à figures rouges, Lecce Museum, inv. 630, Lecce; stamnos à figures rouges, British Museum Trustees, inv. E455, Londres; cratère à figures rouges, British Museum Trustees, inv. 504, Londres. VAN STRATEN F., 1995, fig. 137 [V187], cratère attique, British Museum E 504, Londres; fig. 140 [V208], cratère attique, Art marquet; fig. 151 [V189], cratère attique, Institut d'Archéologie, Nancy.

²⁷⁴ HALDANE J.A., 1966, p. 101; NORDQUIST G., 1992, p. 157. Mehl soutient que l'*aulos* est souvent associé au rôtiage des viandes (2009, p. 183).

²⁷⁵ VAN STRATEN F., 1995, fig. 123 [V160], cratère attique, British Museum B 362, Londres; fig. 125 [V191] cratère attique, Metropolitan Museum of Art 41.162.4, New York; fig. 127 [V204] cratère attique, Museum Hermitage 1658, Saint Petersburg; fig. 132 [V179], stamnos attique, Schlossmuseum 51, Gotha; fig. 133 [V198] Kylix attique, Museo Nazionale V661a, Palerme; fig. 136 [V199], Oenochoé attique, Musée du Louvre G 402, Paris.

²⁷⁶ Pour reprendre les termes de van Straten (1995, p. 119).

²⁷⁷ VAN STRATEN F., 1995, fig. 126 [V178], cratère attique, Museum für Vor- und Frühgeschichte B 413, Frankfurt.

²⁷⁸ Le feu ne semble pas brûler, mais l'image est de mauvaise qualité.

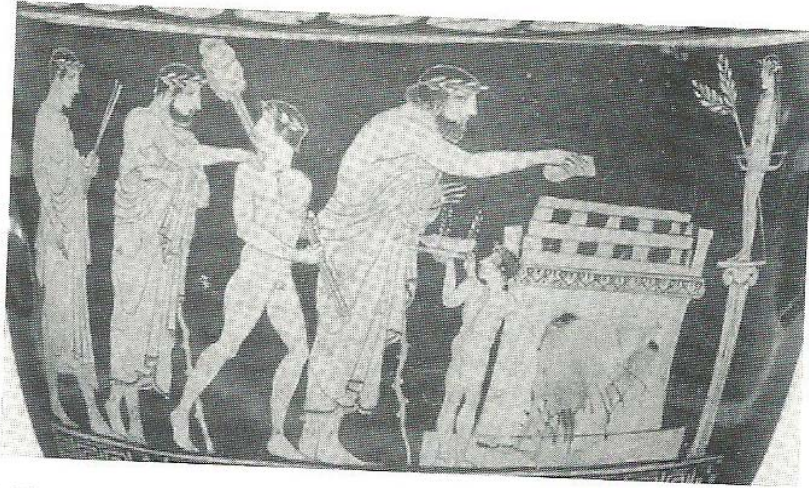


Figure 14, cratère attique, Museum für Vor- und Frühgeschichte B 413, Frankfurt

Peut-être pourrait-on en déduire que l'*aulos*, certes actif durant certaines étapes, telles la libation et la cuisson des viandes, reste silencieux entre les phases fondamentales du rite; tant qu'aucune partie de la bête sacrificielle ne grille sur le feu, la cuisson ne peut être officiellement entamée. Mais en se référant au texte de Plutarque (*Quaestiones convivales*, VII, 713a), qui affirme que les libations réclament (*ποθοῦσιν*) l'*aulos*, il était sans doute congruent de représenter un aulète en train de jouer lorsque l'illustration évoquait précisément cette action liturgique (fig. 13). Mais nous ne prétendons pas apporter ici une explication éclairée de cette source iconographique qu'on aura plutôt tendance à considérer comme une exception au sein du corpus touchant le « post-kill » en raison de sa composition exceptionnelle. Enfin, quoique l'iconologie fasse globalement preuve d'une certaine immuabilité, certaines sources demeurent difficiles à catégoriser et à interpréter. Il est toutefois possible, à partir de ces sources, de cerner l'importance plus ou moins grande que l'on semblait accorder à la musique en fonction des étapes rituelles et de l'envergure de la cérémonie.

Sacrifices sans aulos

Maintenant que la place de l'*aulos* dans le sacrifice a été observée, il s'avère pertinent de citer quelques cas de rituels sanglants où l'instrument fait défaut. Son absence dans certains rites sacrificiels semble avoir paru curieuse aux yeux des Grecs²⁷⁹, du moins suffisamment pour que quelques-uns d'entre eux cherchent à expliquer cette étonnante défectuosité. Plutarque raconte un récit étiologique de caractère mythique disant pourquoi il n'était permis à aucun aulète d'entrer dans le sanctuaire de Ténès à Ténédos (Plutarque, *Quaestiones graecae*, IV, 297e). Et Apollodore (3, 15, 7) cite une légende justifiant la proscription de l'*aulos* dans le sacrifice accompli en l'honneur des Charites à Paros. Stengel et Graf interprètent la condamnation de l'instrument dans ces contextes comme un signe de deuil, de « mourning »²⁸⁰. Ces deux récits mythiques gravitent effectivement autour de la mort d'un protagoniste, celle de Ténès dans le premier cas et celle d'Androgée dans l'autre. Mais Plutarque, dans une autre œuvre, présente un discours encore plus manifeste en ce qui a trait à l'importance de l'*aulos* dans le sacrifice, renforçant du même coup l'originalité des cas où ce dernier est prohibé. Selon lui, ce n'est pas l'abondance du vin ou de la viande rôtie qui réjouissent les gens lors des festivals, mais plutôt l'espoir, la présence de la divinité et son acceptation divine pour le rite exécuté. Il ajoute que si l'on omet l'*aulos* et les couronnes, la divinité ne se montre pas, rendant, par le fait même, la cérémonie ἄθεόν, ἀνεόρταστον καὶ ἀνενθουσίαστον (« impie, sans fête et non inspirée » : Plutarque, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, XIV, 1102b)²⁸¹. Ainsi, la musique d'*aulos* peut avoir des conséquences décisives non seulement sur la qualité du rituel et son acceptation par les dieux, mais sur la

²⁷⁹ Rappelons le passage d'Hérodote concernant les sacrifices persiques, s'exécutant sans l'*aulos* (I, 132).

²⁸⁰ STENGEL P., 1920, p. 111, n. 15; GRAF F., 2002, p. 117. Soulignons l'extrait d'Euripide cité précédemment, tiré de l'*Alceste* (430-431), dans lequel on proscriit la musique d'*aulos* en raison du deuil d'Admète.

²⁸¹ Ainsi, le rite est à respecter pour que la divinité se présente et l'*aulos* est au centre du contact. Un passage de Plutarque rapporte d'ailleurs qu'alors qu'Isménias jouait de l'*aulos* lors d'un sacrifice qui n'était pas favorable (οὐκ ἐκαλλιέρει; on peut penser alors que cela se situe au moment de l'examen des entrailles ou de l'*osphys* qui brûle), celui qui l'avait engagé lui arracha l'instrument des mains et se mit à en jouer de façon ridicule (Plutarque, *Quaestiones convivales*, II, 632c-d).

participation même de la divinité. En instituant un contact direct avec le divin, l'instrument est plus qu'essentiel à la cérémonie, il en est le pivot. Son absence dans les rituels cités ci-dessus devait donc surprendre, et c'est fort probablement en raison d'un sentiment de consternation face à cette anomalie que Plutarque et Apollodore ont entrepris d'éclaircir, à leur façon, ces cas exceptionnels.

Autres instruments de musique dans le rituel sacrificiel

Outre l'*aulos*, d'autres instruments de musique étaient susceptibles de prendre part au rituel sacrificiel. Or on s'opposera à l'assertion peu convaincante d'Haldane, qui prétend que l'instrument de musique employé pendant et après un sacrifice était déterminé en fonction, soit de la divinité à qui on adressait l'offrande, soit de l'atmosphère du rituel. C'est qu'il est clair, au vu des sources, que l'*aulos* détenait une place privilégiée dans le sacrifice et ce, peu importe l'occasion²⁸². Même si les Muses s'adaptaient aux divers tempéraments culturels²⁸³, certaines réglementations, du moins certaines coutumes, régissaient indubitablement les rites et la musique qui leur était assortie. Bien sûr, les récits littéraires mettent parfois en scène des circonstances qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans la réalité. Par exemple, dans un extrait des *Argonautiques*, un sacrifice en l'honneur d'Apollon s'exécute au son de la lyre d'Orphée (Apollonios, *Argonautiques*, II, 701), un instrument pourtant peu présent sur les images de sacrifice. Considérant la forte corrélation entre le héros et le dieu, il est probable que l'auteur ait voulu insister sur cette réciprocité en choisissant une ambiance musicale s'harmonisant au mieux avec le caractère apollinien de la scène. Mais revenons à des données davantage concrètes. D'abord, nous l'avons vu, des cithares pouvaient épauler l'*aulos* lors de la cérémonie processionnelle, un fait qu'appuient nombre de vases et fragments. La cithare aurait été privilégiée parmi les instruments à cordes

²⁸² HALDANE J.A., 1966, p. 102.

²⁸³ HARDIE A., 2004, p. 32-33.

en vertu notamment de sa capacité sonore plus grande que celle de la lyre ou du barbiton²⁸⁴. Des sources textuelles sont également révélatrices. Par exemple, une inscription atteste de la participation d'aulètes et de citharistes au sein de la procession en l'honneur de Zeus Sosipolis en Magnésie (*Syll*³ 589, 1, 46). Puis, selon Théognis de Mégare, des hécatombes dédiées à Apollon pouvaient être exécutées au son de la cithare (Théognis de Mégare, *Élégie*, 1, 775-779). Mais en plus de l'*aulos* et de la cithare, la *salpinx*, un genre de trompette constituée d'un long tuyau se terminant en forme de cloche, semble aussi avoir entretenu un rapport singulier avec l'acte sacrificiel. D'après une inscription réglementaire datée de 430-421 av. J.-C., on aurait embauché un joueur de *salpinx* pour le culte athénien des Héphaïstia (*IG* I³ 82 = *LS* no. 13). Étroitement lié aux activités martiales, cet instrument était employé entre autres pour marquer le début des batailles²⁸⁵. Mais pour ce qui est du rôle de la *salpinx* en contexte sacrificiel, Ziehen propose qu'elle devait servir à capter l'attention de la foule²⁸⁶, et une inscription (*IG* II 467 Z. 10f) l'incite à croire qu'elle retentissait alors que le bœuf était mené à l'autel²⁸⁷. Selon Haldane, c'est plutôt pour régulariser les procédés liturgiques des stades préliminaires du rituel qu'elle était utilisée dans le sacrifice²⁸⁸. Nordquist, quant à elle, suggère que la trompette marquait l'arrivée de la victime à l'autel²⁸⁹, alors que Lehnstaedt prétend que « Die Salpinx ist ein Instrument, das in der Prozession und beim Opfer nur ordnende Funktion ausübt. Vorrangig ist der Aulos vertreten »²⁹⁰. Mais les données tangibles concernant la *salpinx* dans le sacrifice sont rarissimes, d'autant plus qu'aucune source

²⁸⁴ NORDQUIST G., 1992, p. 146. L'*aulos* est l'unique instrument à paraître seul sur les scènes sacrificielles (p. 144). Il faut cependant exclure les scènes mythiques : sur un stamnos attique reproduisant une scène de « post-kill », on aperçoit Apollon, une cithare en main, sans qu'aucun aulète ne soit présent (Schlossmuseum, Gotha 51 : VAN STRATEN F., 1995, fig. 132 [V179]).

²⁸⁵ WEGNER M., 1949, p. 61.

²⁸⁶ ZIEHEN L., 1931, p. 233.

²⁸⁷ ZIEHEN L., 1931, p. 231.

²⁸⁸ HALDANE J.A., 1966, p. 101. L'assertion de l'auteur reste cependant sans fondement puisqu'il ne cite aucune source pour seconder son raisonnement.

²⁸⁹ NORDQUIST G., 1992, p. 147.

²⁹⁰ LEHNSTAEDT K., 1971, p. 9.

iconographique observée pour cette recherche ne la dépeint. Il est toutefois clair, malgré le rôle prépondérant de l'*aulos*, que d'autres instruments de musique pouvaient accompagner certaines étapes de la cérémonie sacrificielle. On notera la présence de la cithare, principalement au sein du mouvement processionnel, ainsi que l'utilisation hypothétique de la *salpinx*, mais en restant conscient que les données à son sujet sont loin d'être précises, surtout en ce qui a trait aux moments rituels lors desquels celle-ci pouvait se faire entendre et à la fonction qui lui était impartie.

Chapitre 2 : Le sacrifice humain

En comparant des images de sacrifice animal²⁹¹ et de sacrifice humain, un geste « anormal » mais constitutif de l'imaginaire grec²⁹², on peut repérer différents traitements réservés à la musique et, par le fait même, relever certains codes liturgiques. Horrible à nos yeux, le sacrifice humain fascine inéluctablement la pensée moderne, et parfois à un point tel que des scientifiques, enclins à soutenir l'existence d'une telle pratique chez les Grecs, ont formulé des supputations fondées sur des sources incertaines et difficilement interprétables²⁹³. Néanmoins, les intellectuels affichent désormais une attitude davantage critique face aux quelques données susceptibles d'intéresser le sujet et, de façon générale, on ne le considère plus comme un fait réel, mais plutôt comme un archétype religieux ayant profondément marqué la conscience collective grecque²⁹⁴. La recherche a donc considérablement évolué depuis les incontournables études de Stengel qui, parmi d'autres, croyait que les Grecs pouvaient réellement procéder à des immolations humaines en cas de

²⁹¹ Il ne semble pas y avoir de mention explicite de musique dans le contexte de sacrifice non alimentaire (Pausanias, IV, 31, 9; IX, 3, 8; Lucien, *Sur les sacrifices*, 13)

²⁹² Voir l'article de Bonnechere de 2009.

²⁹³ HENRICHS A., 1981, p. 195. Aucune trouvaille archéologique ne peut confirmer une quelconque pratique de sacrifice humain dans l'Antiquité, pour les époques archaïque, classique ou hellénistique. Pour les principales sources archéologiques souvent considérées comme prouvant la tenue de ce type de rituel chez les Anciens, voir l'article de Bonnechere de 1993b. Selon Stambolidis ((1966), *Antipoina*, « Reprisals ». *Contribution to the study of customs of the geometric-archaic period*, p. 164-200), le corps décapité d'un homme adulte sur le site d'Éleutherna en Crète témoignerait d'une pratique de sacrifice humain. Mais la décapitation n'étant pas un mode d'immolation usité dans le rituel sacrificiel grec, l'assertion n'est aucunement convaincante (voir HERMARY A. et LEGUILLOUX M. (2004), *Sacrifice*, dans *ThesCRA I*, Los Angeles, p. 132).

²⁹⁴ GRÜNEWALD T., 2001, p. 3: « Menschenopfer hat es bei den Griechen nie wirklich, sondern nur als symbolische Handlung gegeben. » L'auteur se pose d'ailleurs plusieurs questions, à savoir où et comment l'idée du sacrifice humain a pu prendre forme, quelle était la fonction de cette idée, etc. Il convient toutefois de souligner que le but de ce présent chapitre n'est pas de débattre de la question de l'authenticité de cette pratique, mais plutôt de confronter les représentations du sacrifice animal et du sacrifice humain afin de déceler le rôle et la place que tenait la musique dans chacun des cas.

détresse extrême: « Sie wurden in Lagen dargebracht, wo die Hilfe der Götter am dringendsten nottat, bisweilen griff man zum Äußersten und schlachtete Menschen »²⁹⁵. Mais l'authenticité du sacrifice humain en Grèce ancienne est suspecte non seulement en raison de l'ambiguïté des quelques découvertes archéologiques considérées comme susceptibles de corroborer une telle théorie, mais également vu la nature mythique des images et textes représentant un tel acte. En effet, les immolations humaines figurées dans les sources reproduisent essentiellement des épisodes mythiques, une caractéristique qui oppose ce corpus à celui des sacrifices d'animaux, plutôt focalisé sur des réalités liturgiques quotidiennes. Une myriade de récits légendaires relatent des occurrences de sacrifices humains²⁹⁶ et il est impossible, dans le cadre d'un mémoire, de les étudier tous. On se concentrera par conséquent sur trois mythes seulement : le sacrifice d'Iphigénie, la mise à mort de Polyxène sur le tombeau du Péléide ainsi que le passage d'Héraclès chez Busiris. C'est surtout à partir de l'iconographie que l'on pourra, d'abord, observer la place que tenait le fait musical en contexte d'immolation humaine, ensuite, établir des comparaisons avec les représentations de *thysia* et ce, bien que la procédure rituelle reste schématiquement la même dans les deux cas sacrificiels²⁹⁷.

²⁹⁵ STENGEL P., 1920, p. 96.

²⁹⁶ Voir l'ouvrage de Bonnechere de 1994, chapitre 1.

²⁹⁷ BONNECHERE P., 1999, p. 29 : « (...) la seule différence tangible entre les deux types d'égorgement sacrificiel tenait uniquement au statut de la victime, humain à la place d'animal, l'essence de la procédure demeurant identique. ». Au sein des corpus littéraire et iconographique, le sacrifice humain est présenté à l'image de la *thysia*, en reprenant globalement les éléments constitutifs de celle-ci (BONNECHERE, P., 1997, p. 65). Par exemple, les victimes, soigneusement ornées, doivent être dotées d'une beauté physique remarquable; elles incarnent en tout point la fleur de leur espèce. BONNECHERE P., 2013b, p. 25-44; BREMMER J.N., 2007, p. 64-65; 2001, p. 27; HENRICHS A., 1981, p. 217; STENGEL P., 1920, p. 121: « Die Orpfertiere mußten von der besten Beschaffenheit sein. » La victime animale doit être impeccable et en santé : Athénée, *Deipnosophistes*, XV, 674F; Syll. 653, 70. Pour des allusions semblables en ce qui concerne les victimes humaines : Euripide, *Iphigénie en Tauride*, 20; *Héraclides*, 408; Diodore, XX, 65, 1; Plutarque, *Vie de Thémistocle*, XIII, 2-3; *Vie d'Aristide*, IX, 1; Pausanias, VII, 19, 4; IV, 9, 1.

Mais avant d'interroger les sources, il convient d'examiner les paramètres généraux du sacrifice humain et de parcourir les diverses hypothèses élaborées quant à sa fonctionnalité dans l'idéologie grecque. Tel que mentionné plus haut, tout le processus hiératique de la *thysia* aboutit au banquet commun des participants²⁹⁸. Par conséquent, la mise à mort d'une personne est un acte qui ne s'insère pas dans « le système normatif grec » et qui peut être « défini comme l'antivaleur fondamentale » de ce système²⁹⁹. Il n'est alors pas surprenant que les Grecs aient arboré une attitude dépréciative à l'endroit du sacrifice humain qui, dans leur mentalité, se scinde en deux prototypes principaux. Il y a d'abord les sacrifices humains entrepris par des peuples barbares³⁰⁰ et qui, constituant une pratique

²⁹⁸ HENRICH A., 1981, p. 224: « (...) killing and eating are closely connected in the natural cycle of life as well as in Greek ritual. » DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1999, p. 83. DURAND J.-L. et SCHNAPP A., 1984, p. 49. Selon ces derniers, la manducation de la viande « équivaut chaque fois à remettre en place autour de l'autel fumant et ensanglanté l'ordre même de l'univers », une idée qui cependant est typique de l'« École de Paris ». Cette conception du sacrifice suggère que chaque rituel évoquait, dans l'imaginaire grec, la tromperie de Prométhée. Or cette ruse du Titan est essentiellement connue à partir du poème d'Hésiode et ne semble pas avoir été si centrale dans la mentalité post-hésiodique. Parker (2011, p. 140-144) repère d'ailleurs dans cette théorie des « Vedianizing assumptions » : d'après les Brâhmanas, chaque sacrifice est la répétition de l'acte cosmogonique originel. Mais prétendre que le rituel grec a pour rôle fondamental de rétablir l'ordre cosmique est abusif, notamment en raison de l'inexistence d'une quelconque exégèse des sacrifices grecs. Il n'y a par conséquent aucune raison de penser que la *thysia* incarnait, pour un grec, la remise en ordre de l'univers. Il souligne également que bien des rituels ne concordaient pas avec la légende prométhéenne, puisque des morceaux de viande crue et d'autres bontés pouvaient parfois être déposés sur une table, en offrande aux dieux.

²⁹⁹ BONNECHERE P., 2009, p. 191; 1994, p. 229-237. Pour ne donner que quelques exemples, Eschyle (*Agamemnon*, 150; 219-220) qualifie la mise à mort d'Iphigénie d'*ἄνομος*, de *δυσσεβής*, d'*ἄναγνος* et d'*ἀνίερος*. Bonnechere avance (1994, p. 230, n. 5) que le terme *ἄνομος* pourrait signifier « sans musique », « sans rythme », mais précise qu'en le rapprochant des vers 219-220, la probabilité de cette interprétation périclité. Et Isocrate, dans l'*Éloge d'Hélène* (27-28), raconte la geste de Thésée, libérant les Athéniens de leur affligeante sujétion crétoise qui les obligeait à envoyer au minotaure de jeunes victimes humaines, une condition servile que l'auteur désigne comme étant *ἀνόμου καὶ δεινοῦ καὶ δυσπαλλάκτου*. Voir aussi les qualificatifs chez Euripide (*Iphigénie à Aulis*, 396-399).

³⁰⁰ STENGEL P., 1920, p. 131; HENRICH A., 1981, p. 218; GRÜNEWALD T., 2002, p. 4; BREMMER J.N., 2007, p. 79; BONNECHERE P., 1994, p. 237-239. Le seul épisode hérodotéen relatant l'immolation d'une victime humaine en

religieuse assortie aux normes et coutumes locales, sont généralement présentées comme étant légaux³⁰¹. Ensuite, il y a le sacrifice humain en contexte grec, qui incarne plutôt un souvenir issu d'un passé lointain et révolu, tel le sacrifice d'Iphigénie, célèbre légende

pays grec se situe à Halos en Thessalie. Bonnechere relève cependant que c'est « une région légèrement en marge alors de la civilisation grecque et qui avait médisé » (1994, p. 237). Dans son article de 2013, Gagné élabore une intéressante analyse de ce passage (Hérodote, VII, 197). Il démontre une certaine symétrie entre le mythe étiologique et le rituel : tous deux arborent un mouvement centripète, puis un mouvement centrifuge, se traduisant du côté rituel par le déplacement processionnel, et du côté mythique, par l'exile et le retour de la descendance d'Athamas. Tout le livre gravite autour de la défense du territoire de la Thessalie, frontière de la Grèce et par le fait même, clé de voûte de l'attaque des Perses. Il est d'ailleurs significatif que l'auteur ait inséré la légende d'Halos au moment précis où Xerxès pénètre en Grèce. Ainsi, les mouvements centripètes et centrifuges ressentis dans le mythe pourraient trouver écho dans le mouvement invasif de Xerxès, pourvoyant du même coup le récit légendaire d'une fonction pragmatique au sein de la narration. Pour les épisodes de sacrifice humain chez Hérodote : I, 116, 2-3; II, 45; II, 63; III, 35; IV, 62; IV, 71-72; IV, 94; IV, 102-103; V, 5; VII, 114; VII, 180; IX, 119. Chez le Pseudo-Platon (*Minos*, 315c), dans un passage controversé, non seulement les Barbares, mais également des Grecs, en l'occurrence les Arcadiens du Mont Lycée « pratiquent » le sacrifice humain, une coutume contre laquelle s'indigne l'auteur. Un extrait de la *République* de Platon (VIII, 565d) fait aussi allusion aux Arcadiens de la montagne et à leur pratique lycanthropique qui, selon la version de Pausanias (VIII, 2, 3), est la conséquence du sacrifice d'un nouveau-né sur l'autel de Zeus Lykaios, sacrilège accompli par Lykaon, roi mythique d'Arcadie. Une brève analyse du rituel de Lycée est proposée par Bremmer, dans son article de 2007 (p. 65-78, avec bibliographie). Jost (2005) avait déjà mis en lumière les différents systèmes interprétatifs relatifs au mythe de métamorphose de Lykaon. Elle réfute, avec argument d'ordre philologique à l'appui, une conception totémiste, qui suggère qu'une forme thériomorphique des dieux serait antérieure à leur anthropomorphisme (p. 351). Puis, elle conteste le « scénario initiatique », d'une part, parce qu'il donne une valeur positive à la métamorphose qui, en fait, est un châtement, et d'autre part, parce qu'on ne peut identifier Lykaon à un initié, le roi étant déjà adulte. Reste le « thème de l'ambivalence », selon lequel une « transgression » mène à une « régression » vers la sauvagerie, se concrétisant par une métamorphose thériomorphique (p. 357). Le mythe du crime de Lykaon propose ainsi un récit étiologique de la distinction entre les hommes et les dieux, ainsi qu'entre les hommes et les bêtes. Ce système interprétatif, représentatif d'un nouveau courant de pensée, n'est cependant pas considéré comme définitif par l'auteur.

³⁰¹ Comme le laisse entendre le texte platonicien *Minos* (315bc), où l'on fait allusion aux pratiques sanglantes des Carthaginois, pratiques qualifiées de *ὡς ὄσιον ὄν*.

fréquemment abordée dans la littérature antique³⁰². Réclamés par la divinité menaçante, ces sacrifices ne sont commis qu'en moment d'adversité, « lorsque les institutions de la *polis* deviennent inopérantes »³⁰³. De cette façon, les Grecs refoulaient la pratique de cet acte sacrilège en dehors des limites géographiques et temporelles circonscrivant leur réalité. Mais en scrutant le phénomène avec un œil critique et analytique, le chercheur est confronté à une plurifonctionnalité du rituel, une disposition générée par la nature polythéiste, et donc malléable, de la religion grecque, ainsi que par l'évolution des mentalités³⁰⁴. Sans prétendre édifier l'historique de la réception du sacrifice humain, quelques spécificités méritent d'être relevées. Bonnechere, précédé de Hughes, lui attribuait un rôle important au sein des mythes et rites initiatiques³⁰⁵. Mais le « schéma initiatique » a été remis en question par certains

³⁰² Pindare, *Pythiques*, XI, 17-37; Eschyle, *Agamemnon*, 40-247; Sophocle, *Électre*, 563-576; Euripide, *Andromaque*, 624-625; *Électre*, 1020-1024; *Oreste*, 658-663. Il est évident pour le chercheur moderne que les écrits poétiques et tragiques puisent volontiers au sein de la tradition et du mythe, comme le souligne Grünwald à propos d'Euripide : « Unbestritten hat Euripides Elemente aus der Lebenswirklichkeit seiner Zeit, dem ausgehenden fünften Jahrhundert v. Chr., mit solchen aus der mythischen Vergangenheit vermischt » (2001, p. 4). Cela n'empêche toutefois pas que les Grecs aient imputé un crédit historique à ces légendes qui incarnaient un héritage découlant des temps immémoriaux. Ainsi, ils repoussaient dans le temps ces pratiques obscures desquelles auraient résulté les sacrifices d'animaux, rituel tempéré d'une brutale réalité ancestrale (BONNECHERE P., 1994, p. 240-243; HUGHES, 1991, p. 82-86). BREMMER J.N., 2007, p. 79: « A report of a past human sacrifice may have served to legitimate an execution via a religious ritual ».

³⁰³ BONNECHERE P., 1994, p. 242.

³⁰⁴ Pour les divers sens que les Grecs pouvaient attribuer au sacrifice humain, voir l'ouvrage de Bonnechere de 1994, p. 229-272.

³⁰⁵ BONNECHERE P., 1994, p. 229. Pour différents rites dont les fables étiologiques impliquent l'accomplissement ou la demande de la mise à mort d'une personne de la part de la divinité, voir le chapitre 1 de cet ouvrage. Bremmer (2007, p. 71), dans son analyse du rituel accompli à Lycée, propose aussi une dimension initiatique sous-jacente au sacrifice. Georgoudi (1999) relativise cependant cette théorie du sacrifice humain en tant qu'origine chimérique de certains rites de passage. Elle cite des légendes où les « schémas initiatiques » sont difficilement repérables, comme par exemple le sacrifice de Ménécée, de Macarie ou encore le sacrifice dédié à Dionysos Aigobolos à Potniai (p. 64). Jost (2005) conteste la théorie du « scénario initiatique » pour expliquer la lycanthropie des Arcadiens du Mont Lycée et la métamorphose en ourse de Kallisto. Nous acquiescerons à ses arguments, disant que Lykaon ne détient pas le profil d'un néophyte et que la métamorphose de Kallisto prélude

chercheurs et ne peut s'appliquer à toutes les légendes de sacrifice humain³⁰⁶. Certes, il est vrai que l'égorgement rituel d'une ou plusieurs personnes constitue le point culminant de certains récits étiologiques relatifs à des rites de passages³⁰⁷, tels le rite de la flagellation des éphèbes à Orthia³⁰⁸ ou celui d'Artémis Brauronia³⁰⁹. Dans ces cas, il pourrait exercer une fonction causale, en engendrant la constitution de procédés cérémoniels spécifiques. Ce rapprochement entre rituel d'initiation et immolation humaine a été établi aussi par Seaford, qui propose que les sacrifices accomplis lors des rites de passage symbolisent la mort du néophyte³¹⁰. Ainsi, en comparant les initiés à des offrandes sacrificielles, le chercheur érige une analogie entre la victime humaine et l'animal, une analogie qui se ressent de surcroît

non pas sa réintégration à la société, mais sa mort ou son catastérisme (p. 365). Par conséquent, nous proposons qu'il existe fort probablement une série de systèmes cadrant les sacrifices humains, certains s'inscrivant par exemple dans un système initiatique, comme le rituel à Brauron, d'autres s'articulant par une ambivalence entre transgression et régression, conformément au modèle interprétatif exposé dans l'article de Jost (2005).

³⁰⁶ Voir surtout la note précédente.

³⁰⁷ Nous utiliserons cette expression faute de mieux.

³⁰⁸ Pausanias rapporte un récit étiologique du rituel spartiate de fustigation : suite à une bataille durant laquelle l'autel d'Artémis aurait été souillé de sang humain, l'oracle aurait exigé l'immolation d'une victime humaine sur ledit autel, une abominable coutume à laquelle Lycurgue aurait mis un terme en substituant l'acte de mise à mort par la flagellation des éphèbes (Pausanias, III, 16, 9-10). Pour de méticuleuses analyses à propos de cette légende, voir Hughes (1991, p. 79-81) et Bonnechere (1993a) qui ont confronté cette version de Pausanias à d'autres discours anciens (Plutarque, *Vie d'Aristide*, XVII, 8; *Vie de Lycurgue*, XVIII, 1-2; Xénophon, *Constitution des Lacédémoniens*, II, 9; Platon, *Lois*, I, 633b).

³⁰⁹ BONNECHERE P., 1994, p. 26-38.

³¹⁰ SEAFORD R., c1994, p. 282. HUGHES D.D., 1991, p. 81. À propos de l'ambivalence mort-vie, caractéristique des rites initiatiques, Lada-Richards affirme: « (...) one has to bear in mind that life rising out of death is the feeling lying at the core of every initiation sequence (...) » (LADA-RICHARDS I., *Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes'Frogs*, Oxford, 1999). La légende orphique des Titans démembrant et dévorant Dionysos qui, par la suite, recouvre la vie, est un exemple éloquent du processus symbolique de passage initiatique, qui s'articule par la mort et la ressuscitation de l'initié, après quoi ce dernier accède à une condition privilégiée (*frag. orph.*, 34-36; 209-220, KERN O., 1922). Mais méfions-nous des théories globalisantes : en bien des légendes initiatiques, les jeunes meurent et ne sont pas ramenés à la vie, et cette mort n'est sacrificielle que dans une minorité de cas.

dans nombre de fables anciennes³¹¹. C'est que les récits légendaires de sacrifices humains n'aboutissent pas toujours à la concrétisation de l'acte funeste : la victime se trouve souvent remplacée par une bête, qui alors devient l'oblation³¹². Bien que l'Iphigénie pindarique soit mise à mort (Pindare, *Pythiques*, XI, 22-37), l'Iphigénie euripidienne (*Iphigénie à Aulis*, 1550-1599; *Iphigénie en Tauride*) ainsi que celle du Pseudo-Apollodore (Pseudo-Apollodore, *L'Épitomé*, III, 22) est remplacée par une biche, une substitution qui lui permet d'échapper au sinistre sort qui lui était réservé. Un cratère apulien (fig. 15), sur lequel on aperçoit une biche se tenant derrière la fille du puissant Atride, située près de l'autel, illustre éloquemment cette permutation inopinée.

³¹¹ SEAFORD R., c1994, p. 281-293; BONNECHERE P., 1994, p. 26-27. Par exemple, les jeunes filles procédant au rituel initiatique brauronien sont tenues de faire l'ourse. Bonnechere remarque d'ailleurs d'importantes affinités entre ce rituel et l'épisode d'Iphigénie, qui refléterait implicitement une expérience initiatique.

³¹² PARKER C.T.R., 2013. Parker constate que la victime correspond à la divinité qui en est récipiendaire, et non au sacrifiant (Homère, *Illiade*, III, 103-104; *Odyssée*, III, 438). Mais dans les cas de sacrifice humain, l'animal serait davantage assimilé à la personne qu'il remplace. L'auteur établit trois catégories de rituels au sein desquels se ressent une forte corrélation entre les victimes humaine et animale : lorsqu'une substitution animale survient au dernier moment, comme pour Iphigénie; les cas où la divinité se contente de l'offrande d'une bête après avoir réclamé une victime humaine; les sacrifices préluant les batailles (p. 148). Il souligne qu'on ne peut tenir le sacrifice animal comme l'atténuation d'un antécédent rituel de sacrifice humain. La substitution n'est d'ailleurs pas toujours animale : au sanctuaire d'Artémis à Orthia, on remplace l'immolation humaine par la flagellation des éphèbes. Parker énumère toutefois trois cas où l'animal « stands symbolically for a human, even if the relation is not exactly one of substitution. » (p. 149). Il y a d'abord les rites homéopathiques, qui peuvent expier un meurtre par la mise à mort d'un animal, puis, le serment, lors duquel la mort de la bête préfigure celle du parjuré, et enfin, le sacrifice préluant les batailles, la *sphagia*. On décèle, pour ce dernier, trois principaux systèmes interprétatifs : 1) on tue l'animal pour pouvoir tuer beaucoup d'ennemis sur le champ de bataille; 2) on tue l'animal pour que les dieux nous épargnent; 3) le sacrifice n'est accompli que dans un but divinatoire (p. 151-152; voir aussi BONNECHERE P., 2013b, p. 24). Mais nous reviendrons à ce type de rituel plus loin. Parker précise enfin que ces trois formes de sacrifices sont toutes non alimentaires, ne laissant aucune place au banquet post-sacrificiel. Il termine en disant, à juste titre, que l'assimilation de l'animal et la victime humaine n'est vraie qu'en une série restrictive de sacrifices.

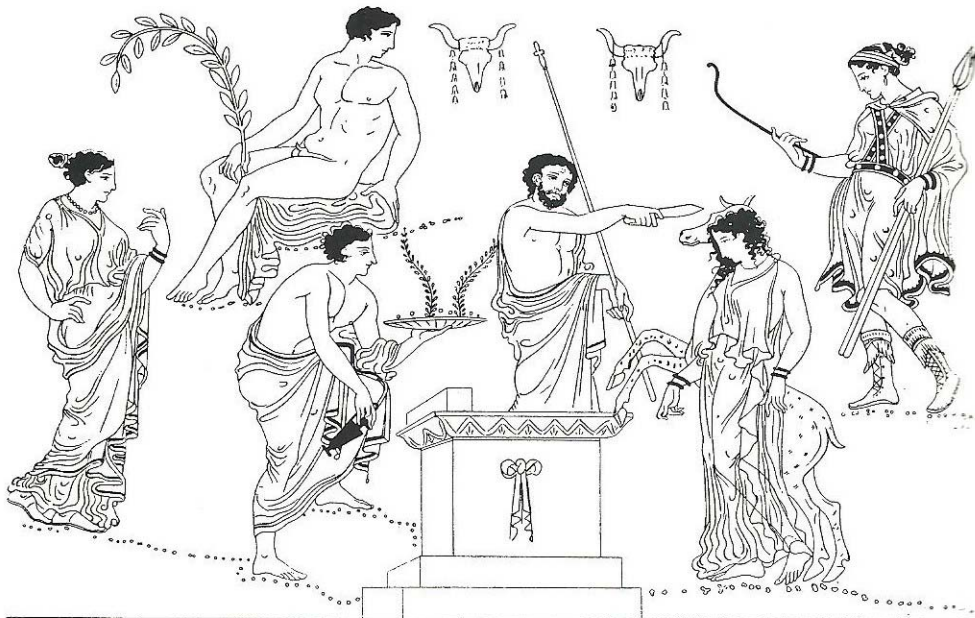


Figure 15, cratère apulien, British Museum F 159, Londres

Que la substitution de la victime ait été un principe développé ultérieurement, « a conscious attempt to humanize a crude story inherited from distant times », est, comme le dit si bien Henrichs, « highly improbable »³¹³. En admettant que les auteurs anciens aient préféré remplacer la victime humaine par une bête, en vertu d'un souci éthique, on s'engagerait à croire qu'il y avait réellement eu une pratique initiale de sacrifice humain chez les Grecs³¹⁴. Enfin, on adhérerait à l'opinion de Henrichs, qui affirme que le mythe d'Iphigénie est façonné

³¹³ HENRICH A., 1981, p. 203-204.

³¹⁴ HENRICH A., 1981, p. 203-204: « We should desist from seeing human sacrifice and animal substitution as two separate steps in a historical evolution which supposedly led from inhumanity to humanity in ritual matters ». Bonnechere penche dans le même sens et il est invraisemblable, selon lui, que le concept de substitution soit tributaire d'une sorte d'« évolution éthique » (1994, p. 41). Le sacrifice humain « dérive d'une réinterprétation du sacrifice animal simple, d'une contamination de sa signification initiale » (p. 245). D'ailleurs, si évolution éthique il y avait réellement eu, comment expliquer que nombre de versions classiques mettent en scène l'immolation d'Iphigénie (Pindare, *Pythiques*, XI, 22-37; Eschyle, *Agamemnon*, 40-247; Sophocle, *Électre*, 563-576; Euripide, *Andromaque*, 624-625; *Électre*, 1020-1024; *Oreste*, 658-663; *Iphigénie en Tauride*)?

non pas à partir de pratiques brutales issues d'un passé révolu, mais plutôt selon des « patterns » traditionnels insérés dans les mythes et rituels, ancrés autant dans l'imaginaire des Grecs que dans la réalité³¹⁵.

De ces « mitigated human sacrifices and animal substitution », récits mythiques ayant souvent pour fonction d'expliquer une norme rituelle aboutissant à un sacrifice animal³¹⁶, Hughes distingue les « mythical human sacrifices », qui sont accomplis en des circonstances particulièrement alarmantes et dont les victimes détiennent généralement un statut social privilégié³¹⁷. Ces victimes humaines se soumettent à une sorte de sacrifice de sauvetage et se trouvent alors jouer un rôle semblable à celui des *φαρμακοί*³¹⁸. L'épisode du sacrifice des

³¹⁵ HENRICH A., 1981, p. 204.

³¹⁶ HUGHES D.D., 1991, p. 82-86. BONNECHERE P., 1994, p. 32. La séquence « faute, fléau, oracle, sacrifice d'un être vierge avec, en l'occurrence, substitution » est récurrente dans les récits mythiques.

³¹⁷ HUGHES D.D., 1991, p. 71. Cette différenciation qu'établit Hughes entre les deux types de sacrifices humains ne semble pas tout à fait agréée par Bonnechere (1994, p. 118-121; 2013a, p. 25) : dans les *aitia*, la mise à mort de jeunes gens, revendiquée par la divinité, se présente comme l'unique issue à un moment de crise. En l'occurrence, ces victimes remplissent également le rôle de rédemptrices. Il précise toutefois que la mise à mort des boucs émissaires n'apparaît que dans les sources tardives, principalement byzantines, dénonçant une contamination de l'univers des *φαρμακοί* par le système initiatique. Le statut noble des *φαρμακοί* ne serait en fait que le fruit d'une « attraction des légendes initiatiques dans le domaine des boucs émissaires » (1994, p. 302-306). L'auteur avait déjà soulevé le problème d'une catégorisation typologique des sacrifices humains (1994, p. 13-14). Pour les nombreux récits à teneur mythique relatant des sacrifices humains en situation critique, voir l'ouvrage de Hughes de 1991, p. 73-79.

³¹⁸ BRELICH A., 2006, p. 82-84. La fête athénienne des Thargélies consistait en une célébration d'expiation et de purification, durant laquelle deux personnes « di bassa condizione sociale » étaient sélectionnées pour répondre des miasmes de la cité. Injuriées, maltraitées, elles étaient ensuite chassées hors des murs citadins. Semblables cultes étaient observés notamment dans la colonie phocéenne de Massilia, sur l'île de Leucade, à Chéronée en Béotie et à Abdère (HUGHES D.D., 1991, p. 139). Tzétzès (*Chiliades*, 5. 745-758, Leone 1968) insinue que les *pharmakoi* étaient tués, une allégation qui a provoqué des dissensions chez les chercheurs modernes. Selon Hipponax (frag. 152 et 153, WEST M.L., 1971-1972) et Hésychios (v. *κραδίνης νόμος*), un air d'*aulos*, « l'air de la figue », accompagnait l'expulsion des *pharmakoi*. Il serait tentant d'y voir un contexte de sacrifice humain nécessitant la présence de la musique d'*aulos*, mais comme la mise à mort des malheureux n'est pas

prisonniers perses en 480 av. J.-C. à Salamine, raconté par un certain Phanias³¹⁹ dont le fragment se trouve chez Plutarque (*Vie de Thémistocle*, XIII, 2-5), s'insère dans la catégorie des sacrifices humains accomplis en situation critique³²⁰. Ceux des Grecs qui se sont résolus à commettre un acte d'une telle inhumanité sont, d'une certaine façon, pris d'une irrationalité fortuite, provoquée par la situation de crise « nationale »³²¹. Henrichs soulève que le récit de Plutarque maintient un déroulement et un langage rituels traditionnels, propres à un type commun de sacrifice préluant les batailles, la *σφάγια*. Ce rite se distinguerait du rituel olympien en ce que l'officiant n'est pas un prêtre (*ἱερεύς*) mais un devin (*μάντις*), qu'aucune divinité n'en est récipiendaire³²² et que le sang de la victime est de loin plus important que sa chair qui n'est d'ailleurs pas consommée³²³. De ce fait, le texte de Plutarque pourrait insinuer

mentionnée, il est plus qu'hasardeux de se lancer sur cette voie. Surtout que « before Tzetzes none of the sources who state that the *pharmakos* was killed uses *thuein* or any other sacrificial term for the slaying » (HUGHES D.D., 1991, p. 145). Pour une étude approfondie des rituels de *pharmakoi*, nous renvoyons à Hughes (1991, p. 139-165), Bonnechere (1994, p. 118-121) et Koch Piettre (2005).

³¹⁹ Phanias de Lesbos aurait été élève d'Aristote et aurait vécu probablement entre 375 et 300 av. J.-C. (GRÜNEWALD T., 2001, p. 18).

³²⁰ Hérodote (VIII, 95) et Eschyle (*Perses*, 447), contemporains des guerres médiques, ne font aucune mention de ce sacrifice. Bien qu'il soit dangereux de considérer l'argument du silence, il est fort probable que cet événement n'ait jamais eu lieu, contrairement à ce que semble croire Stengel (1910, p. 93 et 99). L'épiclèse dionysiaque Omèstès, « qui mange de la chair crue », n'aurait d'ailleurs pas été usitée en territoire attique, si ce n'est sur quelques îles avoisinantes de la côte ionienne et sur l'île de Lesbos, d'où justement était originaire Phanias (GRÜNEWALD T., 2001, p. 18-19; HENRICH A., 1981, p. 222-223). Que l'on ait consacré ce sacrifice à Dionysos Omèstès est étrange, puisque cette divinité n'entretient aucun lien spécifique avec les batailles. Mais selon Henrichs, le dieu incarnerait une antithèse entre le cru et le cuit et donc, entre nature (ou plutôt état sauvage) et civilisation (1981, p. 219-221).

³²¹ Dans son analyse de la pièce euripidienne *Iphigénie à Aulis*, Grünwald constate que ceux qui approuvent l'exécution du sacrifice ont perdu la raison (2001, p. 14-15).

³²² EKROTH G., 2002, p. 305 : « (...) a specific deity is rarely named as the recipient. » Le sacrifice des prisonniers perses est cependant adressé à Dionysos Omèstès.

³²³ EKROTH G., 2002, p. 305; PEIRCE S., 1993, p. 254. Sur un stamnos conservé à l'Antikenmuseum de Bâle (BS 477), un mouton est étendu sur le champ de bataille. Transpercé à la gorge et abandonné, la carcasse, dont le sang s'est répandu, ne sera pas mangée.

une mutation du statut de la victime qui serait passée d'animale à humaine, mettant ainsi en relief l'anormalité de l'entreprise³²⁴ et le renversement de valeurs engendré par les conditions de perturbations³²⁵. Mais la façon dont ont été traitées ces histoires varie d'un auteur à l'autre, et qu'on y perçoive une attitude typiquement eschylienne, condamnatrice d'un comportement impie et empreint d'*hybris*, ou que l'on décèle un patriotisme euripidien³²⁶, l'important pour la présente étude est de considérer le sacrifice humain sous sa forme la plus générale, c'est-à-dire en tant qu'acte sanglant, contre-nature et désapprouvé par le peuple grec. Enfin, c'est par l'étude de la structure compositionnelle des sources, surtout iconographiques, que nous tenterons, dans un premier temps, de cerner comment les Grecs se représentaient le sacrifice humain et ce, en comparaison avec la *thysia*, et dans un deuxième temps, de distinguer comment s'y insérait la composante musicale.

³²⁴ HENRICHS A., 1981, p. 213. On parle habituellement de victime humaine se faisant remplacer par une victime animale.

³²⁵ HENRICHS A., 1981, p. 215. La *σφάγια* anticiperait la violence de la bataille qu'on s'apprête à se faire et du sang qui y sera versé (p. 216). Dans ce cas, Henrichs suggère que le sacrifice salaminien serait une sorte d'aggravation de l'agressivité du comportement préalable au combat. Burkert dit d'ailleurs: « Damit hat das blutige Werk begonnen, das im Menschentöten seinen Fortgang findet. » (1972, p. 78).

³²⁶ Il serait insensé de tenter d'élaborer ici quant aux motivations d'Euripide, en raison principalement de l'envergure que prendrait une telle étude. Mais notons tout de même qu'il est très réducteur d'interpréter les épisodes de sacrifices humains chez le célèbre tragique comme étant des occasions visées pour véhiculer un sentiment patriotique. De fait, on peut également y percevoir une incitation au dévouement guerrier (HUGHES D.D., 1991, p. 76), ou même une protestation face à une attitude anti-patriotique des Grecs qui « recourent donc à l'immolation de Grecs sans même l'excuse de la religion » (BONNECHERE P., 1994, p. 272), un signe de l'incapacité des chefs à maintenir l'ordre à l'intérieur de leur cité (p. 269). Grünwald remarque d'ailleurs que la pièce euripidienne *Iphigénie en Aulis* fut écrite à la toute fin de la guerre du Péloponnèse et donc, en situation de « Notfall ». Il propose que la situation de crise engendrée par cette guerre aurait pu pousser les Athéniens à rechercher l'expiation par le sacrifice humain (2001, p. 6-7). Bremmer souligne aussi la probabilité qu'Euripide, en tant que contemporain des vicissitudes de la guerre, ait été influencé par son contexte socio-historique dans sa façon de traiter du sacrifice humain (2001, p. 28).

La musique dans le sacrifice humain?

En tant que négatif du système normatif sacrificiel³²⁷, l'immolation humaine est en quelque sorte illégitime, en confrontant les idéaux législatifs, moraux et liturgiques des Grecs. Un passage platonicien (*République*, VIII, 565d-566a) insiste sur cet aspect et relate qu'un protecteur de la cité devient tyran lorsqu'il s'engage à commettre des actions s'apparentant aux coutumes lycéennes, qui prescrivent de dévorer de la chair humaine (ὁ γευσάμενος τοῦ ἀνθρωπίνου σπλάγχνου). Sa métamorphose régressive s'enclenche au moment où il prive des hommes de leur vie (βίον ἀνδρὸς ἀφανίζων) et qu'il goûte ses semblables de sa langue et de sa bouche (γλώττη τε καὶ στόματι), acte hautement sacrilège (ἀνοσίῳ γεύόμενος φόνου συγγενοῦς). De cette façon, l'homme en question accomplit un geste qui reflète sa disposition inversée et opposée à la loi établie. Mais dans le mythe grec, c'est précisément en situations de détresse que l'on procède à des immolations humaines, seul l'extrémisme pouvant rétablir l'ordre normal dans ces circonstances³²⁸. Par exemple, on

³²⁷ BONNECHERE P., 2009, p. 192-196. Comme le sacrifice animal, pure réverbération de l'oblation prométhéenne, le sacrifice humain engage toute la communauté, faisant ainsi office d'inversion pratiquement parfaite du rituel normal. C'est que la communauté entière est soumise à la volonté divine qui réclame le sacrifice humain, et la « volonté générale, sinon unanime, du groupe qui sacrifie » est souvent générée par l'état de crise. Par exemple, l'épisode de la mise à mort des Perses à Salamine (Plutarque, *Vie de Thémistocle*, XIII, 2-5), se déroulant en contexte de guerre, « présente le peuple athénien à un moment où il ne pourrait être davantage soudé, solidaire et partie prenante aux événements ». (BONNECHERE P., 1998b, p. 196). Le choix de la victime par tirage au sort renforce aussi « l'implication collective ». Du côté de la tragédie, c'est tous les chefs de l'armée et tous les soldats qui répondent du sacrifice de la jeune Atride (Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1572-1577). C'est également d'un commun accord que les Argiens égorgent Polyxène sur la tombe d'Achille (Euripide, *Hécube*, 188-190). Cet accord, indiqué par le terme *ψηφός*, est d'ailleurs relégué au plan du légal, créant ainsi une distorsion dans la conception grecque du sacrifice humain qui ne peut être légalement régi que chez les peuples barbares. Mais « norme ou anti-norme », le sacrifice humain est toujours « le fait d'un groupe cohérent » (BONNECHERE P., 1998b, p. 199-202).

³²⁸ Cette idée du désordre comme moyen de réinstaurer l'ordre pourrait faire écho à la nature cathartique du délire dionysiaque. Platon rapporte que les femmes présidant aux cultes des corybantes calment les troubles intérieurs préexistant en créant une agitation externe (*Lois*, 7, 790d-791a). Le délire aurait même le pouvoir de

rapporte chez Diogène Laërce (I, 110) que le sacrifice de deux jeunes gens aurait mis un terme à la peste qui pesait sur le peuple athénien. Ces calamités auxquelles il faut remédier sont habituellement déclenchées par la colère divine : c'est parce que la divinité est « sous l'emprise d'une *μῆνις* terrible, provoquée par une offense, un acte sacrilège, une négligence humaine », que le malheur survient et que le sacrifice humain doit avoir lieu³²⁹. Mais si le sacrifice humain est le seul moyen de rééquilibrer les choses, en tant que miroir négatif de la *thysia*³³⁰, on peut se demander si la musique, ancrée au cœur de la structure politico-religieuse des cités grecques de la même manière que le sacrifice animal, est également sujette à des remaniements dans les occurrences d'immolations humaines, et le cas échéant, de quelle façon se présentent ces altérations et quels aspects en sont tributaires.

Les cas d'Iphigénie et de Polyxène : la πομπή

Les descriptions de πομπαί sacrificielles humaines sont peu fréquentes dans les sources littéraires, une carence également perceptible au sein du corpus iconographique qui représente moins souvent le mouvement processionnel que l'arrivée de la victime au

purger les âmes d'anciens sacrilèges (*Phèdre*, 244d). Par l'excitation, qui pourrait être assimilée aux danses bachiques, on aurait donc pu « guérir » les mouvements impétueux de l'âme en les ordonnant et, ayant ainsi équilibré l'esprit et les sens, on se serait trouvé purifié des instabilités intérieures. Par conséquent, à l'affirmation de Kraemer, qui propose que dans le culte dionysiaque « the reversal of sanity and insanity predominates », on pourrait ajouter qu'à son tour, cette « insanity » se transforme en « sanity », de là le but ultime des rituels initiatiques qu'est celui de purification (KRAEMER R.S. (1979), *Ecstasy and Possession: the Attraction of Women to the Cult of Dionysus*, dans *HThR*, 72, p. 67-68). Ainsi, la conviction de l'acquisition d'une condition polarisée par le biais de son antonyme paraît avoir marqué la pensée grecque antique à plusieurs niveaux et dans divers contextes. Il n'y a pas de renversement sans son corollaire.

³²⁹ GEORGOUDI S., 1999, p. 70; BREMMER J.N., 2001, p. 26-27: « This connection between the wrath of a divinity and human sacrifice is traditional in Greek culture. » L'auteur ajoute que la colère divine ne peut être apaisée par un sacrifice animal.

³³⁰ BONNECHERE P., 2013b, p. 21-22.

*βωμός*³³¹. Mais grâce aux quelques images qui nous sont parvenues, on constate que la procession humaine conserve dans l'ensemble la structure de la procession animale. Que les sources imagées de la *thysia* diffusent une pure idéalisation de la réalité est une notion désormais caduque, puisque l'on a relevé que les imagiers ne s'étaient pas abstenus d'évoquer la contrainte, certes douce, à laquelle était soumise la victime³³². Cette « douce violence », pour reprendre les termes de Bonnechere³³³, se manifeste par une discrète gestuelle de prise de possession de la bête, que ce soit par une main placée à l'encolure³³⁴ ou aux cornes³³⁵, ou par une corde attachée soit au cou, soit aux pattes avant ou arrière³³⁶. Nonobstant cette conciliante oppression, le couple fidèle-victime ne paraît toutefois presque

³³¹ BONNECHERE P., 1997, p. 70. Il n'y aurait qu'une seule image connue qui montrerait une scène purement processionnelle en contexte de sacrifice humain : sur une pélikè attique, on voit Héraclès, lié d'une corde et se faisant conduire par un Égyptien (ici fig. 15: VAN STRATEN F., 1995, fig. 48 [V355], Bibliothèque Nationale 393, Paris). Notons que cette section s'inspire tout particulièrement de cet article de Bonnechere.

³³² BONNECHERE P., 1997, p. 74; MEHL V., 2006.

³³³ BONNECHERE P., 1997, p. 74.

³³⁴ Nombre d'exemples pourraient être cités, mais il a été jugé préférable, pour la présente recherche, de ne mentionner que les illustrations où le geste ne présente aucune ambiguïté: VAN STRATEN F., 1995, fig. 21 [V69], National Museum Akr 739, Athènes; fig. 28 [V38], Museo Archeologico Nazionale, Paestum; fig. 30 [V127], Museo Archeologico Regionale, Agrigento 4688; fig. 32 [V131], Museum of Fine Arts 95.25, Boston; fig. 33 [V130], Museum of Fine Arts 95.24, Boston; fig. 34 [V136], Gemeentemuseum OC(ant) 5-71, La Haye; fig. 59 [R8], National Museum 1333, Athènes; fig. 61 [R27], National Museum 1407, Athènes; fig. 62 [R6], National Museum 1330, Athènes; fig. 65 [R28], National Museum 1429, Athènes; fig. 81 [R67], Musée du Louvre 752, Paris; fig. 82 [R68], National Museum 1016, Athènes; fig. 88 [R75^{bis}], Archaeological Museum AE 1041, Lamia; fig. 93 [R90], Epigraphical Museum 3942, Athènes; fig. 95 [R92], National Museum 1404, Athènes; fig. 96 [R97], 1st Ephoria, Athènes.

³³⁵ VAN STRATEN F., 1995, fig. 27 [V124], Lady Lever Art Gallery 5008, Port Sunlight; fig. 42 [V408], Museo Nazionale 2200, Naples; fig. 47 [V135], Musée du Louvre C 10.754, Paris; fig. 57 [R73], Museum 1151, Brauron; fig. 94 [R92], National Museum 1404, Athènes.

³³⁶ VAN STRATEN F., 1995, fig. 4 [V19], National Museum Akr 2298, Athènes; fig. 12 [V9], National Museum 493, Athènes; fig. 14 [V107], British Museum B 80, Londres; fig. 19 [V15], National Museum Akr 816, Athènes; fig. 56, pinax de Pitsa, National Museum, Athènes.

jamais conflictuel³³⁷, une impression qui reste vraie pour les images de processions humaines. Par exemple, sur une pélikè attique datée de 450 av. J.-C. qui dépeint l'épisode d'Héraclès chez le pharaon Busiris, le célèbre héros, enchaîné et guidé par un Égyptien, ne démontre aucune résistance à son oppresseur³³⁸; telle une bête sacrificielle, il s'avance, sans que nulle violence ne soit visible, mis à part les liens avec lesquels il est attaché (fig. 16).

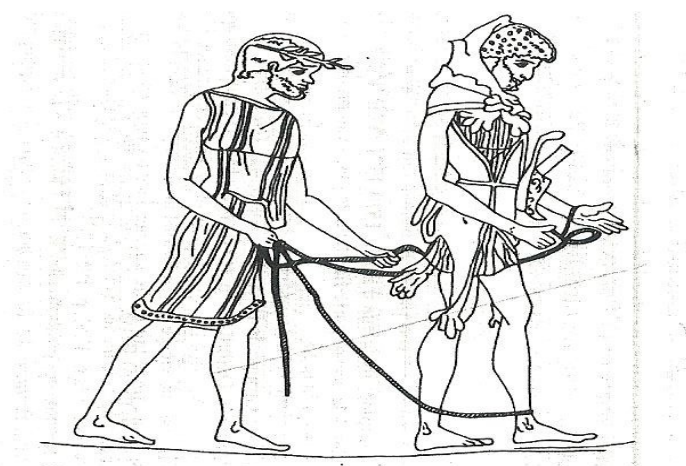


Figure 16, Pélikè attique, Bibliothèque Nationale 393, Paris

Le même type de scène paraît sur deux images montrant Oreste et Pylade conduits par les Taures vers Iphigénie. Contraints par des liens, les protagonistes n'affichent aucune

³³⁷ MEHL V., 2006, p. 359. Sauf les quelques cas d'images sacrificielles à caractère agonistique nommées précédemment (note 30). Mais en général, la victime, quoique guidée par des officiants et parfois même attachée à une corde ou un joug, ne semble pas résister à la domination.

³³⁸ VAN STRATEN F., 1995, fig. 48 [V355], Bibliothèque Nationale 393, Paris. Par contre, les représentations montrant Héraclès à l'autel, encerclé par les officiants égyptiens qui s'apprêtent à le tuer, sont souvent empreintes d'une atmosphère chaotique et d'une forte agressivité. Mais cette agressivité se déchaîne seulement une fois devant l'autel, un trait qui colle avec l'histoire rapportée par Hérodote, et sans doute avec les comédies perdues, car sinon, il y aurait fort probablement eu des divergences dans le traitement iconographique.

contestation³³⁹. Selon Mehl, le fait de saisir la victime humaine par les poignets ou les chevilles « marque [sa] prise de possession temporaire, [sa] transformation en *ἱερεῖον* »³⁴⁰. En vertu, entre autres, de cette appropriation de la victime, les *πομπαί* de jeunes vierges destinées à mourir sur l'autel ont fréquemment été mises en parallèle avec le mouvement processionnel nuptial, lors duquel la jeune épouse, saisie par son mari *χεῖρ ἐπὶ καρπῶ*, est conduite vers sa nouvelle demeure³⁴¹. Ainsi, le geste de Néoptolème, empoignant Polyxène par la main (Euripide, *Hécube*, 523), dévoile tacitement la double position que tient de la malheureuse : elle remplit à la fois, et le funeste rôle d'une victime sacrificielle, destinée à être égorgée sur la tombe d'Achille, et l'office de future épouse, en quelque sorte promise à l'ombre du Péléide³⁴².

³³⁹ BONNECHERE P., 1997, p. 85, fig. 5, cratère en cloche, Museo Civico, Pavie; *LIMC*, « Iphigeneia », n° 14; fig. 6, amphore, Museo Nazionale SA 24, Naples; *LIMC*, « Iphigeneia », n° 15.

³⁴⁰ MEHL V., 2009, p. 174. Mais rien ne dit que c'est à ce moment précis que la « bête » devient une « victime », surtout considérant le fait que celle-ci était soigneusement sélectionnée au préalable (BONNECHERE P., 2013b, p. 25; PARKER C.T.R., 2011, p. 134 et n. 40). Même la victime humaine est examinée puis choisie en fonction de sa perfection (Porphyre, *De Abstinencia*, II, 55). Elle peut également être nommée par l'oracle divin (pour les sources, voir BONNECHERE P., 2013b, p. 50, n. 156), ou par divination inductive, comme le sont les prisonniers perses de Salamine, désignés par empyromancie et clédonomancie (Plutarque, *Vie de Thémistocle*, XIII, 3).

³⁴¹ MEHL V., 2006, p. 359. Selon Bonnechere (1994, p. 251, n. 83), le faux mariage de Polyxène avec le héros est chronologiquement postérieur au sacrifice aulidien d'Iphigénie, mais non pas le caractère nuptial de la légende, qui se traduit par une sorte d'hymen de la jeune fille avec les divinités infernales, faisant d'elle une « vierge de l'Hadès » (BONNECHERE P., 2013b, p. 40-41, n. 96-97). Voir dans l'ouvrage de 1994 de Bonnechere les pages 59-62 ainsi que la note 200, où il aborde l'union conjugale en tant que dressage d'une jeunesse indomptée qui doit se soumettre aux exigences du mariage, « gage de stabilité sociale ». Pour la prise au poignet des jeunes épouses lors de la procession nuptiale : Pindare, *Pythiques*, IX, 122; Euripide, *Alceste*, 916-917. Ce geste traditionnel du *χεῖρ ἐπὶ καρπῶ* est clairement perceptible sur un loutrophore attique daté d'environ 430 av. J.-C. (fig. 17) : BONNECHERE P., 1997, p. 88, fig. 14, National Museum 1174, Athènes.

³⁴² Voir l'ouvrage de 2007 de Bremmer, p. 62.



Figure 17, Loutrophore attique, National Museum 1174, Athènes

L'emploi équivoque de certains termes grecs, qui apparaissent autant en contexte sacrificiel que nuptial, comme par exemple ἄγειν, πομπή et leurs dérivés, accentue l'ambiguïté des processions de jeunes vierges³⁴³. Ulysse, en apprenant à la pauvre Hécube la mise à mort prochaine de sa fille, l'avise également que ce sont eux, les soldats, qui serviront de guides (πομπούς) et accompagneront (κομιστήρας) la jeune victime au tertre du héros qui, d'une certaine façon, sera son ultime résidence³⁴⁴ :

ἔδοξ' Ἀχαιοῖς παῖδα σὴν Πολυξένην
σφάξαι πρὸς ὀρθὸν χῶμ' Ἀχιλλείου τάφου.
ἡμᾶς δὲ **πομπούς** καὶ κομιστήρας κόρης

³⁴³ BONNECHERE P., 1997, p. 67 et 81, n. 120. Pour les contextes nuptiaux : Eschyle, *Prométhée enchaîné*, 555-560 (ἄγαγες); Hérodote, I, 59 (ἄγεσθαι); II, 47 (ἄγεσθαι); Hésiode, *Théogonie*, 409-410 (ἡγάγετ'); Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 100 (πέμπειν Ἀχιλλεῖ θυγατέρ' ὡς γαμουμένην); 132-135 (ἡγες); 885 (ἀγάγοις); 905-906 (ἡγον); 1356 (ἐπέμψατο). Pour les contextes sacrificiels : Euripide, *Iphigénie à Aulis*, 1458 (τίς μ' εἶσιν ἄξων πρὶν σπαράσσεσθαι κόρης); 1461-1463 (πεμπέτω); 1475-1494 (ἄγετέ με); 1546 (παῖδ' ἄγοντες); 1555-1556 (ἄγοντας).

³⁴⁴ BONNECHERE P., 1997, p. 81. Un ami du mari pouvait conduire la jeune épouse à sa nouvelle demeure.

τάσσουσιν εἶναι· θύματος δ' ἐπιστάτης
ἱερεὺς τ' ἐπέσται τοῦδε παῖς Ἀχιλλέως.
(Euripide, *Hécube*, 220-224)³⁴⁵

Sur un lécythe daté de 470-460 av. J.-C. (fig. 18), Iphigénie est figurée entre deux guerriers, dont le premier, nommé [T]eukros, l'emmène vers l'autel d'Artémis en l'entraînant par l'ἰμάτιον³⁴⁶. La jeune Atride tient les pans de son *chiton*, un geste duquel émane un caractère nuptial puisqu'il aurait été coutume pour les jeunes mariées d'exécuter ce délicat mouvement au moment de se dévoiler le visage³⁴⁷. La violence évoquée par les épées dégainées des guerriers est tenue à un niveau minimal puisque la victime n'affiche pas de résistance³⁴⁸. De plus, l'intention des guerriers est éclipsée par la nature même de leurs armes qui ne sont pas sacrificielles, mais guerrières³⁴⁹. En définitive, l'allure nuptiale de la

³⁴⁵ « Les Grecs ont décidé que ta fille Polyxène serait égorgée au sommet de la tombe d'Achille. C'est moi qu'ils ont chargé de venir l'emmener d'ici et de la leur conduire. » (trad. M. Delcourt-Curvers, Gallimard, Paris, 1962).

³⁴⁶ Museo Archeologico 1886, Palerme : DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1999, fig. 11. Il est clair qu'il s'agit de l'autel de la divine chasseresse, notamment par la présence d'un palmier et de l'inscription *AP*, que l'on peut reconstituer *Ar[τεμις]*, avec possibilité d'un génitif.

³⁴⁷ BONNECHERE P., 1997, p. 80; DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1999, p. 105. Ces derniers parlent plutôt d'un geste effectué dans le but de replacer le voile, mais il importe moins pour nous de cerner la finalité du mouvement que de considérer son aspect nuptial. De toute façon, cette image est globale, elle fusionne plusieurs épisodes dans un soi-disant instantané.

³⁴⁸ Parmi les trois représentations de Polyxène, une seule pourrait insinuer une certaine résistance de la part de la jeune fille : la coupe attique de Macron (Musée du Louvre G 153, Paris, 490-480 av. J.-C.), montre Polyxène, entraînée par un guerrier *χεῖρ ἐπὶ καρπῶ* et regardant derrière elle. Le fait qu'elle se retourne pourrait être un signe de son désespoir, mais il est toutefois impossible de le confirmer. Pour les deux autres illustrations : une hydrie attique, Staatliche Museen F 1902, Berlin, 520-510 av. J.-C., et le sarcophage de Clazomène (?), Riksmuseum I. 96/12.1, Leyde, 500-480 av. J.-C. On s'opposera donc à l'assertion de Vernant qui soutient la nature violente du sacrifice humain (1981, p. 8).

³⁴⁹ BONNECHERE P., 1997, p. 72. Différemment de la *thysia*, ce sont des armes guerrières qui immoleront la victime humaine, et non la *makhaira* (p. 73, n. 67).

πομπή n'est altérée que par l'absence des torches, remplacées d'une certaine façon par ces-dites armes³⁵⁰.

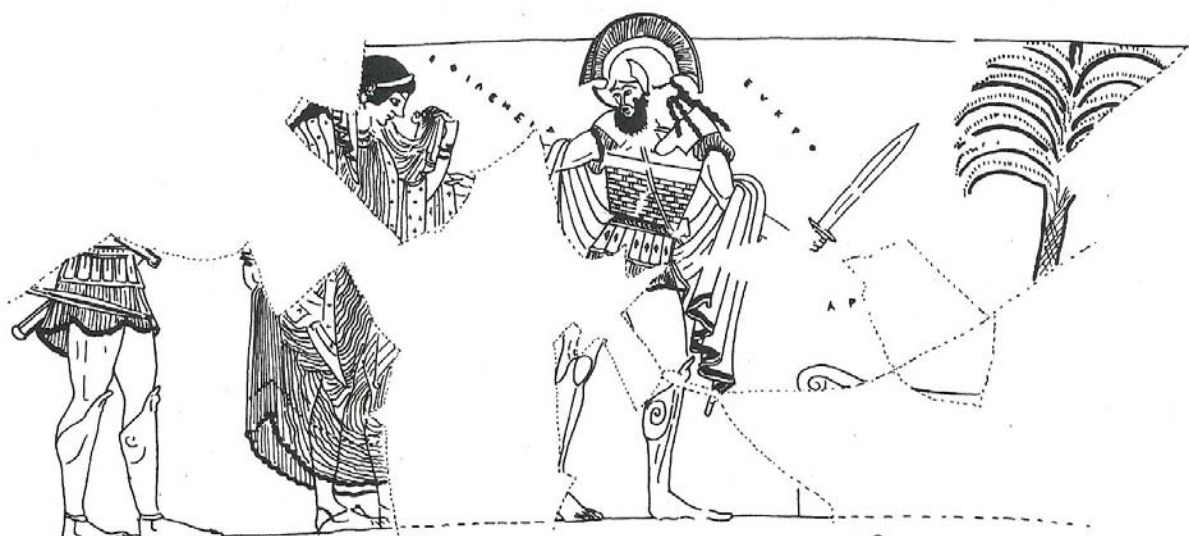


Figure 18, Lécythe attique, Museo Archeologico 1886, Palerme

Cette suppression de l'aspect sacrificiel a été soulevée par Durand et Lissarrague, qui affirment que les images concernant les sacrifices de Polyxène ou d'Iphigénie, truffées d'éléments nuptiaux, n'ont « presque rien gardé du dispositif sacrificiel, en raison de l'absence de certaines composantes, telles la libation, la musique et le *kanoûn* »³⁵¹. Ces

³⁵⁰ DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1999, p. 105. BONNECHERE P., 1997, p. 82. La dichotomie entre torches nuptiales et armes de soldats est particulièrement explicite dans un passage euripidien, où Clytemnestre, croyant qu'on mène sa fille au mariage, demande à porter la torche nuptiale, ce qu'Agamemnon lui refuse en alléguant qu'il ne convient pas à la reine de se mêler à la foule de soldats (*Iphigénie à Aulis*, 732-735).

³⁵¹ DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1999, p. 105. BONNECHERE P., 1997, p. 80. Les codes du langage imagier ainsi que les subtilités philologiques démontrent que les processions de jeunes femmes entretiennent une réciprocité manifeste également avec les marches processionnelles funéraires, du moins dans le cas où la personne défunte est une jeune vierge : « Dans le cas d'une mort naturelle, une jeune fille quitte de même la maison paternelle en habit de noce; Hermès psychopompe qui, par le *χεῖρ ἐπὶ καρπῶ*, prend temporairement possession d'elle, la remet à son époux définitif, Hadès qui, de l'autre côté des portes infernales, lui ravit sa

sacrifices, se produisant en contexte de bataille et étant accomplis par des guerriers, concordent d'ailleurs plus avec la *sphagia* qu'avec la *thysia*, tout comme l'épisode des prisonniers perses³⁵². Sur une amphore attique de Londres illustrant le sacrifice de Polyxène (fig. 19), on peut facilement repérer certains éléments propres à la *sphagia* : la victime, égorgée par une arme martiale en contexte de guerre, se vide de son sang, une structure compositionnelle qu'on ne trouve pas dans le corpus intéressant la *thysia*. Par ces analogies avec le rituel préluant les combats, ces légendes de sacrifices humains accomplis par des Grecs ne sous-entendent aucune consommation carnée³⁵³.



Figure 19, amphore attique, Tyrrhénienne, British Museum 97.7-27.2, Londres

virginité » (BONNECHERE P., 1997, p. 82). Pour des parallèles entre sacrifice de jeune fille, rituel nuptial et funéraire, voir également l'article de 2013b de Bonnechere, p. 39-44.

³⁵² BONNECHERE P., 2013b, p. 23, n. 5. L'auteur parle d'ailleurs du sacrifice humain en tant que construction hybride entre la *sphagia* et la *thysia*. La mise à mort de Polyxène est aussi illustrée sur un sarcophage de marbre, découvert à Kisöldün en 1994, DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1999, fig. 7.

³⁵³ Pour cette différenciation entre *sphagia* et *thysia*, voir l'article de Peirce de 1993.

Un cratère apulien fait cependant exception en affichant un caractère sacrificiel d'autant plus évident que l'image comporte, en contexte d'immolation humaine, les principaux *Leitmotive* repérables au sein du corpus de la *thysia* (fig. 15). Alors qu'un officiant porte une oenochoé³⁵⁴ et un *kanoûn* (?), le sacrificateur brandit une *makhaira* au-dessus de la tête de la victime, en l'occurrence Iphigénie, derrière laquelle se tient la biche qui recevra réellement le coup. Mais malgré la présence des outils rituels traditionnels, une composante essentielle fait toujours défaut : la musique³⁵⁵. Que pouvons-nous en déduire? Serait-ce en raison de son tempérament festif que la musique, et particulièrement celle de l'*aulos*, aurait été jugée inappropriée sur les images de sacrifices humains, événements dénués de réjouissance³⁵⁶? Mais profitant d'une myriade de significations et de pouvoirs dans l'idéologie grecque antique, l'art musical pouvait pourtant s'adapter aux divers tempéraments culturels, sans compter que l'*aulos*, aux potentialités musicales multiples, pouvait évoquer certes la joie, mais également le chagrin³⁵⁷. Même s'il est vrai que le caractère festif de l'instrument est plus fréquemment suggéré par les sources, il convient de chercher des réponses ailleurs. Il a par conséquent été jugé pertinent d'observer plus consciencieusement certains pouvoirs imputés à la musique par les Anciens. Par exemple, quelques mythes insinuent que la musique opère une puissante emprise sur les êtres vivants et même sur l'ensemble de la Nature : Orphée ne charme-t-il pas les bêtes sauvages uniquement par le son délicat de sa lyre, établissant une

³⁵⁴ Notons cependant que l'eau devait être essentielle à n'importe quelle forme de sacrifice.

³⁵⁵ Il est vrai que l'image rappelle l'étape rituelle de la « quasi-immolation », durant laquelle, selon la proposition établie plus haut, la musique devait être absente, laissant place à l'*όλολυγή* des femmes. On ne peut toutefois nier la carence musicale dans les processions humaines, une carence surprenante vu l'omniprésence de la musique au sein de la *πομπή* animale.

³⁵⁶ BONNECHERE P., 1997, p. 76. Bonnechere (1997, p. 78) remarque de surcroît l'absence, lors d'immolations humaines, des couronnes habituellement portées par les participants lors de la *thysia* et symboles de festivité. Dans l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide (435-439), un messenger demande d'apporter les corbeilles sacrées et de se couronner de fleurs pour l'hyménée; de ce fait, la mention du port de couronnes fait davantage allusion à l'hymen d'Iphigénie, fallacieux déguisement du véritable destin qui l'attend et mise en miroir atroce.

³⁵⁷ Voir les sections *Musique et religion* (p. 1), *Les effets de l'aulos sur l'esprit et les sens* (p. 43), ainsi que *Le caractère liturgique de l'aulos* (p. 55).

sorte de communion avec le genre animal? En admettant, d'un point de vue purement sémantique, que le sacrifice définit les rapports entre les hommes et les animaux³⁵⁸, la musique pourrait-elle faire office de canal communicatif entre les deux espèces? Dans cet ordre d'idée, nombre de récits anciens évoquent la musique comme intermédiaire entre la gent humaine et celle des bêtes; on n'a qu'à penser aux sirènes homériques, chanteuses fabuleuses, mi-femmes, mi-oiseaux, qui, de leur chant, envoûtent quiconque les entend (Homère, *Odyssée*, XII, 39-46). Et les hommes de l'équipage d'Ulysse, séduits par la beauté du chant de Circé (Homère, *Odyssée*, X, 220-243), se laissent bernier et pénètrent dans l'ancre de la terrible déesse qui alors les transforme en porcs. Dans ce dernier cas, la musique aurait contribué à la transition entre une forme humaine et une forme animale³⁵⁹. Cette corrélation entre espèce animale, espèce humaine et musique paraît même au sein d'écrits philosophiques. Un passage platonicien prétend qu'en vertu du principe de métempsychose, Orphée aurait choisi de se réincarner en cygne et que des animaux chanteurs pouvaient renaître sous une forme humaine (Platon, *République*, X, 620a). Pourrait-on expliquer cet étroit rapport par la conviction d'une origine animale de la musique, selon laquelle les bêtes, générant instinctivement des sons, auraient tout simplement été imitées par l'homme (Plutarque, *De sollertia animalium*, XII, 974a)? Alcman, célèbre poète lyrique du VII^e siècle av. J.-C., dit avoir trouvé dans la bouche des perdrix la musique et les vers qu'il chante (frag. 92 et 93, DIEHL E., 1925), et dans son *Histoire des animaux* (I, 1, 488b), Aristote avance que certaines bêtes possèdent une voix (τὰ δὲ φωνήεντα), alors que d'autres en sont dépourvues (τὰ δ' ἄφωνα). Le philosophe resserre davantage le lien homme-bête en arguant que certaines espèces animales peuvent même s'exprimer par le biais d'un dialecte (τούτων τὰ μὲν διάλεκτον ἔχει), contrairement à d'autres, dont les sons sont impossibles à traduire par l'emploi de caractères graphiques (τὰ δ' ἀγράμματα). Il est manifeste que pour le disciple de Platon, la voix, le son et le langage consistent en des préceptes foncièrement distincts (IV, 9, 535b : Φωνὴ καὶ ψόφος ἕτερόν ἐστι, καὶ τρίτον διάλεκτος), et il est impératif, selon son

³⁵⁸ DURAND J.-L. et SCHNAPP A., 1984, p. 55; GRAF F., 2002, p. 123; VERNANT J.-P., 1981, p. 12.

³⁵⁹ ARBO A. et ARBO A., 2006, p. 211.

raisonnement, d'être pourvu des organes nécessaires pour pouvoir profiter, et de la voix, et d'une capacité d'articulation dialectique. Les créatures privées de poumons ne peuvent émettre vocalement des sons (*διὸ ὅσα μὴ ἔχει πλεύμονα, οὐδὲ φθέγγεται* : IV, 9, 535b), et il faut être équipé d'une langue pour articuler ces sons et faire conséquemment preuve d'une certaine élocution³⁶⁰ :

Τὰ μὲν οὖν φωνήεντα ἢ φωνὴ καὶ ὁ λάρυγξ ἀφίησιν, τὰ δ' ἄφωνα

ἢ γλῶττα καὶ τὰ χεῖλη·

ἐξ ὧν ἡ διάλεκτός ἐστιν. Διὸ ὅσα γλῶτταν μὴ ἔχει ἢ μὴ ἀπολελυμένην, οὐ διαλέγεται.

*(Aristote, Histoire des animaux, IV, 9, 536a)*³⁶¹

Ainsi, la voix (ou par analogie, le souffle) et le *logos* sont appréhendés en fonction d'une échelle de valeur hétérogène. En tant que perfectionnement de l'émission du son vocal, le *logos* incarne en quelque sorte un syllogisme, dont les prémisses se retrouvent dans les parties corporelles essentielles à sa constitution, soit les poumons (souffle) et la langue (articulation). Mais s'il y a parallélisme entre les univers animal et humain, en ce que tous deux possèdent la voix et parfois même le dialecte, peut-on envisager la possibilité d'une forme de communication entre ces deux espèces pourtant fort distinctes? La dextérité d'élocution (ou pour ainsi dire, le *logos*) des animaux est-elle toutefois aussi nette et raffinée que celle des hommes? Selon Aristote, les bêtes, de la même façon que les hommes, peuvent être fascinées par l'art musical (*Politique*, VIII, 1341a), à la différence cependant que leur perception demeure superficielle : elle n'aboutira qu'à une appréciation vulgaire, comme c'est le cas pour les esclaves et les enfants, alors que l'émotion qu'en retire l'homme libre est intégrale et empreinte de noblesse³⁶². Ainsi, tout en insistant sur la sensibilité musicale de

³⁶⁰ Les animaux dénués de ces organes, comme par exemple les insectes, vont produire un son, mais au moyen d'autres parties physiques : c'est le battement des ailes des abeilles qui émet leur bourdonnement par exemple.

³⁶¹ « La voix et le larynx émettent donc les voyelles, la langue et les lèvres, les consonnes, dont le langage est constitué. C'est pourquoi ceux qui n'ont pas de langue, ou qui ne l'ont pas libre, n'ont pas de langage (...) » (trad. J. Bertier, Gallimard, Paris, 1994). Notons que cette traduction situe ce passage à 535a-b.

³⁶² Voir aussi Platon, *Lois*, II, 669b-670c.

l'espèce animale, la pensée aristotélicienne dissocie la faculté de perception des hommes libres et mûrs de celle des animaux et des être humains de condition inférieure. Par la médiocrité dont il fait preuve, l'entendement animal n'égale en rien celui de la gent humaine libre. Mais la musique, possédant une extraordinaire habileté de mimésis (Aristote, *Politique*, VIII, 1340a) mais non pas la finesse et l'ingéniosité du langage humain³⁶³, pourrait se présenter comme une forme de communication efficace en tant que langage compris par les deux espèces. Cette supposition pourrait d'ailleurs coller à la théorie de l'acte sacrificiel en tant que communion entre l'homme et l'animal³⁶⁴. Mais pourquoi privilégie-t-on l'*aulos* dans le sacrifice? Détiendrait-il une potentialité communicative plus importante que les autres instruments³⁶⁵? Selon les Arbo, la musique, et particulièrement celle de l'*aulos*, s'assimilerait au chant des animaux³⁶⁶. Cette réciprocité est déjà présente chez Homère, où les qualificatifs imputés au chant d'Aédon, un nom parlant signifiant « rossignol », sont fortement similaires à ceux désignant l'*aulos* : tous deux possèdent une voix multiple (πολυηχέα φωνήν), aux sons variés (Homère, *Odyssée*, XIX, 518-521). Beaucoup plus tard, dans le monde latin, on identifiera les meilleures *tibiae*, genre de version romaine de l'*aulos* grec, au chant du rossignol, duquel émanent maints tempéraments³⁶⁷ :

³⁶³ Pour la primauté des mots sur la musique, voir notamment Platon (*Lois*, II, 669b).

³⁶⁴ Voir entre autres la note 122.

³⁶⁵ Peirce (1993, p. 244-245) démontre une forte connexion entre la *thysia* et le monde dionysiaque dans le corpus d'images sur vase. Selon elle, ces affinités sont principalement dues au caractère festif du rituel, une nature soulignée par Platon lorsqu'il vocifère contre les jeunes qui n'ont à l'esprit que les sacrifices (θυσίαι), les fêtes (ἐόρται) et les chœurs (χοροί) (*Lois*, VIII, 835d-e). Mais quoi qu'il en soit, on peut se demander si l'*aulos*, instrument par excellence du dieu du vin, détenait la primauté dans le sacrifice en vertu de cette connexité?

³⁶⁶ ARBO A. et ARBO A., 2006, p. 214.

³⁶⁷ ARBO A. et ARBO A., 2006, p. 232. « (...) la description précise du chant du rossignol donnée ensuite par Plinius constituerait en fait un exemple des pratiques d'exécution des joueurs d'*auloi* et de *tibiae* ».

*Interdum et secum ipse murmurat,
 plenus, grauis, acutus, creber, extensus, ubi uisum est, uibrans, summus, medius, imus.
 breuiterque omnia tam paruulis in faucibus,
 quae tot exquisitis tibiartum tormentis ars hominum excogitauit*
 (Pline, *Histoire naturelle*, X, 43)³⁶⁸

De plus, le fait que l'*aulos* doive être proscrit du système éducationnel parce qu'il excite les passions et ne peut développer l'intelligence (*Politique*, VIII, 6, 1341a) dénie à l'instrument toute propriété intellectuelle (*logos*), et l'incorpore à la sphère des impulsivités instinctives, elle-même profondément liée au monde bestial. Cette relation est fortement suggérée dans un passage des *Lois* (Platon, *Lois*, II, 669b-670c) où l'on critique le goût de certains musiciens pour la vitesse, la volubilité et la voix animale (*φωνῆς θηριώδους*), dans l'idée que ce penchant les incite à employer l'*aulos* et la cithare en dehors des chœurs et des chants (*ὥστ' ἀνλήσει γε χρῆσθαι καὶ κιθαρίσει πλὴν ὅσον ὑπὸ ὄρχησίν τε καὶ ᾠδῆν*), ce qui va à l'encontre même du sens musical (*ἀμουσία καὶ θαυματουργία γίγνεται*). L'*aulos* et même la cithare s'assimileraient donc à l'expression animale. Ainsi, l'homme pourrait se rapprocher de la bête, voire communiquer avec elle, en employant la musique comme médiatrice, et la musicalité de l'instrument à vent serait d'autant plus semblable au langage animalier que tous deux nécessitent le souffle pour se faire entendre. Considérant le fait que contrairement à la victime humaine, la victime animale n'est aucunement consciente de sa fatalité³⁶⁹, on pourrait aussi proposer que la musique, en apaisant la bête, faciliterait l'exécution de la procession vers l'autel. L'aptitude de l'art musical à amadouer les êtres vivants, en l'occurrence les animaux, est soulevée dans un passage aristotélien, où le philosophe rapporte que la biche se laisse prendre plus facilement lorsque l'un des chasseurs chante ou joue de la *syrix* (*Histoire des animaux*, IX, 6, 611b)³⁷⁰. Pensons également aux récits

³⁶⁸ « Parfois encore il gazouille avec lui-même; voix pleine, grave, aigue, précipitée, filée; à son gré soprano, ténor, baryton ou basse. En un mot, il a dans un gosier si petit tout ce que l'art des hommes a su tirer de tant de tuyaux perfectionnés ». (trad. E. de Saint Denis, Les Belles Lettres, Paris, 1961).

³⁶⁹ BONNECHERE P., 1997, p. 76.

³⁷⁰ Ainsi, la *syrix* possède des pouvoirs semblables à ceux de l'*aulos*.

orphiques, qui évoquent un art musical si puissant qu'il parvient à calmer Cerbère lui-même³⁷¹. Enfin, comme la musique pourrait remplir cet office dans les sacrifices, son absence en contexte d'immolation humaine pourrait être due à son inutilité. La victime humaine, pourvue d'une lucidité supérieure à celle de l'animal, est totalement consciente du sort qu'on lui réserve et, dans les cas d'Iphigénie et de Polyxène, accepte même son funeste destin³⁷². C'est qu'émerge, à l'époque classique, le précepte de « dévotion volontaire »³⁷³, en vertu duquel la victime humaine se précipite de plein gré vers la mort, ultime solution à la situation de crise. Que ce soit pour le salut de sa cité, de ses pairs ou parce que cela lui semble être l'issue qui convient le mieux à sa condition, la victime consent à sa mise à mort³⁷⁴. Ainsi, le caractère odieux de l'immolation eschyléenne d'Iphigénie périlite en même temps que surgit cette conception du consentement de la personne vouée à l'autel, une « caractéristique qui apparaît, à la suite des tragédies euripidiennes, dans toutes les légendes de sacrifice humain, à partir du IV^e siècle et durant toute la période hellénistico-romaine »³⁷⁵. Par conséquent, il s'avère totalement sans intérêt de tenter d'apaiser la victime, celle-ci étant de toute façon

³⁷¹ À l'opposé, la nature exaltante de la musique, et principalement de l'*aulos*, est bien connue. Il faudrait par conséquent connaître le style de rythme ainsi que les modes habituellement employés lors de la *thysia*, car les émotions suscitées par la musique dépendent fortement de l'éthos des systèmes modaux et rythmiques (Aristote, *Politique*, VIII, 1340b et Platon, *République*, III, 398-399).

³⁷² Du moins à partir d'Euripide.

³⁷³ BONNECHERE P., 1994, p. 254; 2013a, p. 25.

³⁷⁴ La mort de Polyxène ne joue certes pas un rôle purificateur, mais elle permet à la victime de quitter le monde d'ici-bas en toute liberté (BONNECHERE P., 1994, p. 269).

³⁷⁵ Par exemple : Euripide, *Héraclides*, 558-559; *Iphigénie à Aulis*, 1555; BONNECHERE P., 1997, p. 67, n. 17. L'assentiment de la victime est une récurrence (BREMNER J.N., 2007, p. 62) et serait un aspect issu de la chasse, durant laquelle on croyait que la bête traquée se mettait volontairement à la vue de ses poursuivants (BREMNER J.N., 2001, p. 30). Mais les mythes possèdent diverses variantes, et d'après les plus anciennes versions des légendes concernant les deux jeunes filles, remontant aux *Chants Cypriens*, écrits, selon la tradition, par un certain Stasinos en Chypre et datés de la première moitié du VII^e siècle, elles n'auraient pas été sacrifiées : l'Atride aurait été remplacée par une bête (DAVIES M., 1988, F 17), et la Priamide, blessée mortellement par Ulysse et Diomède lors de la prise de Troie (DAVIES M., 1988, F 27; BREMNER J.N., 2007, p. 59; 2001, p. 21-22).

résolue à mourir. Mais ceci n'est que supputation, car dans ces cas, l'*aulos* aurait tout aussi bien pu servir à adoucir les cœurs au moment crucial. Enfin, la musique en tant qu'intermédiaire communicatif entre les sphères humaine et animale, puis humaine et divine, semble tout à fait plausible. Mais après examen comparatif des différentes *πομπαί*, force est de constater l'absence de l'art musical et des principaux objets sacrificiels en contexte de sacrifice humain, ces lacunes insistant sur le rôle d'anti-valeur de celui-ci³⁷⁶. Toutefois, les exemples observés intéressaient des légendes relatives à l'immolation de jeunes filles vierges, dont les processions concordent étrangement avec les processions nuptiales, un fait qui ne vaut aucunement, par exemple, pour l'épisode d'Héraclès chez le pharaon Busiris.

Héraclès chez Busiris

La légende du séjour d'Héraclès chez le sanguinaire pharaon nous est connue grâce à certaines sources littéraires³⁷⁷ et iconographiques³⁷⁸. « Capturé » par les Égyptiens qui s'apprêtent à le mettre à mort, conformément à un oracle proclamé par le devin Phrasios, disant que la disette qui ravageait le pays depuis neuf ans prendrait fin si, chaque année, on sacrifiait un étranger à Zeus, le héros est pris comme offrande humaine. L'arrivée d'Héraclès à l'autel, où il disperse dans un élan de rage les officiants de la funeste cérémonie, est une scène de choix au sein du corpus iconographique³⁷⁹. Dès lors, il y a une importante incompatibilité entre les sacrifices de jeunes vierges et celui d'Héraclès, ce dernier étant entrepris non pas par des Grecs, mais par un peuple barbare. De plus, la victime ne consent aucunement à mourir, un refus nettement explicité sur les illustrations dont l'ensemble de la

³⁷⁶ BONNECHERE P., 1997, p. 63.

³⁷⁷ Hérodote, II, 45; Apollodore, 2, 5, 11.

³⁷⁸ VAN STRATEN F., 1995, p. 46. Environ une trentaine de peintures sur vase, datées de la moitié du VI^e au IV^e siècle av. J.-C. illustre la furie d'Héraclès qui, après avoir réussi à glisser des mains de ses persécuteurs égyptiens, se précipite violemment sur eux. Voir aussi les figures dans les articles de Mehl (2009) et Durand et Lissarrague (1983).

³⁷⁹ MEHL V., 2009, p. 172.

composition se trouve déstabilisée par la fureur du protagoniste. Modelé comme une sorte d'antithèse aux sacrifices féminins³⁸⁰, l'épisode héracléen dévoile son unicité, entre autres, par la présence des instruments sacrificiels coutumiers, comme le *kanoûn* et la *chernips*. L'impression de se retrouver en pleine *thysia* est d'autant plus forte que les Égyptiens arborent des couronnes, une composante qui insiste sur l'allure festive du rituel et, par le fait même, souligne l'atrocité de l'acte³⁸¹. Car bien que nombre d'éléments liturgiques proprement grecs soient illustrés, les pratiques du royaume de Busiris ne s'inscrivent aucunement dans les normes rituelles grecques. La façon dont ces barbares tentent d'établir un contact avec le divin est inacceptable pour les Grecs. Sur une pélikè attique à figures rouges (fig. 20a-b), la figuration de certains objets laisse d'ailleurs entendre une pratique de cannibalisme, mettant bien en évidence le barbarisme des Égyptiens³⁸². D'un côté, on aperçoit Héraclès, tenant par le pied un officiant qui, du coup, laisse tomber la *chernips*. Se tiennent près de l'autel ensanglanté deux autres Égyptiens et alors que l'un d'eux, ayant laissé glisser le *kanoûn* duquel a surgi la *makhaira*, s'accroupit sur le sol, effrayé par la colère du héros, l'autre s'apprête à assommer ce dernier d'un maillet (fig. 20a). Les outils sacrificiels traditionnels, et spécialement la *makhaira*, dénoncent les cruelles intentions des oppresseurs et insinuent de surcroît que cette entreprise est « normale » à leurs yeux.

³⁸⁰ La légende d'Héraclès s'oppose en fait à tous les sacrifices humains, le cannibalisme n'étant mentionné dans aucun épisode grec, sauf chez les Taures, par Nonnos (*Dionysiaques*, XIII, 116-119).

³⁸¹ Hérodote, II, 45; BONNECHERE P., 1997, p. 79, n. 109; 1998b, p. 202, n. 48. Voir également la figure 16, sur laquelle l'Égyptien guidant Héraclès porte une couronne.

³⁸² National Museum 9683 (CC 1175), Athènes : DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1983, fig. 3 et 4. Dans le présent travail : figures 20a-b.



Figure 20a, Pélikè attique, National Museum 9683, Athènes

On distingue, sur l'autre côté de la pélikè (fig. 20b), trois égyptiens fuyant l'horrible théâtre. Le premier tient un étui à lames, « utilisé pour la préparation des carcasses, lors des opérations de découpe »³⁸³ et qui sans doute contient aussi à un moment donné la *makhaira*. Le deuxième soulève, d'une main, une table, sur laquelle on dépose, en contexte de sacrifice animal, le corps de la victime pour la dissection, et de l'autre, les broches, servant à faire rôtir les viandes sur le feu. L'étui à lames, la table et les broches, étant tous usités lors de la traite des viandes sacrificielles, sous-entendent que l'on aurait voulu dévorer le corps humain, une forme de consommation foncièrement impie dans la mentalité grecque³⁸⁴.

³⁸³ DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1983, p. 156.

³⁸⁴ DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1983, p. 156-157. 999, p. 85 : « Le sacrifice égyptien s'organiserait donc comme un sacrifice animal autour d'un corps à manger, avec les instruments de la mort et de la viande, mais c'est un sacrifice iconiquement soumis à l'implosion. »

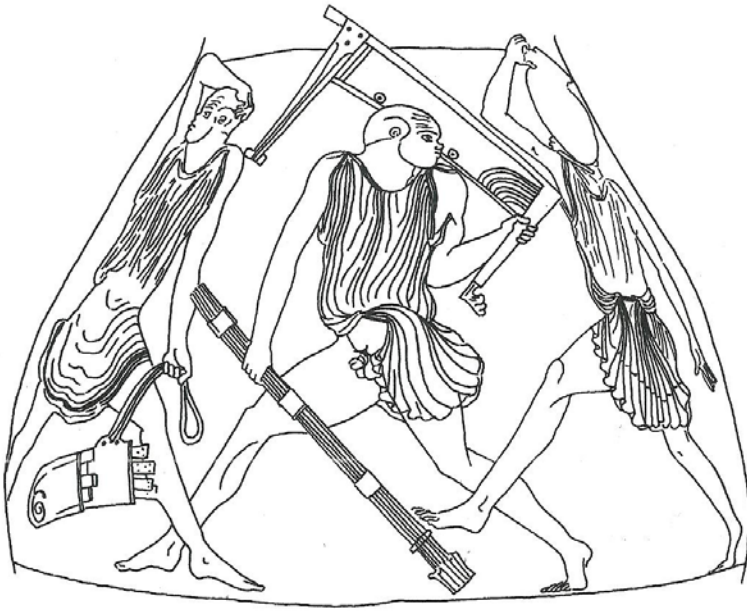


Figure 20b

La symétrie compositionnelle, complètement perturbée³⁸⁵, rend de surcroît l'espace sacré chaotique et souligne le renversement de valeurs qui s'opère³⁸⁶. Cette asymétrie est essentiellement assortie à l'étape cruciale de la mise à mort, au moment où la procession est parvenue à l'autel³⁸⁷. La zone sacrificielle étant totalement déconstruite, il est vain de vouloir

³⁸⁵ DURAND J.-L., 1986, p. 110-111; DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F., 1983, p. 154. L'allure symétrique des représentations iconographiques de la *thysia* se ressent notamment par la disposition organisée des participants.

³⁸⁶ DURAND J.-L., 1986, p. 118-122: « Héraklès intervient donc, dans les images qui montrent l'histoire de Busiris, en empêchant l'organisation de l'espace du sacrifice. »

³⁸⁷ La figure 16, montrant la procession du sacrifice égyptien, ne présente ni violence, ni désorganisation compositionnelle : l'aspect chaotique survient dans les illustrations évoquant l'immolation, entre autre par la figuration de la *makhaira* hors du *kanoûn* (MEHL V., 2009, p. 178). Selon Durand (1986, p. 107-110), cette superposition de la *makhaira* à la corbeille susciterait la nature particulièrement violente du rituel, proposition qui semble aventureuse puisque l'arme sacrificielle est parfois imagée en contexte de *thysia* (VAN STRATEN F., 1995, fig. 110, 111, 113 et 114). Que le sacrificateur ne fasse plus office d'entremetteur entre le panier et l'arme évoque plutôt la perte de contrôle de ce dernier sur sa victime.

cerner un espace rituel purifié sur ces images³⁸⁸. L'irrégularité de l'agencement spatial se voit spécialement par la disjonction de la *chernips* et du *kanoûn*, qui, outre le fait d'avoir été lâchés au hasard par leur porteur, se situent à l'opposé l'un de l'autre³⁸⁹. Les instruments de musique, visibles sur la plupart des figurations héracléennes, renforcent l'aspect sacrificiel de l'épisode tout en le distinguant des sacrifices de jeunes filles³⁹⁰. Sur un kalpis à figures rouges³⁹¹, exhibant la furie du héros qui se précipite féroce­ment sur ses agresseurs, deux musiciens, dont un cithariste et un lyriste, positionnés de chaque côté de l'autel, fuient la scène leur instrument en main. Que le remplacement de l'*aulos* par la lyre soit un indicateur de la non-orthodoxie des procédures rituelles affichées est un argument peu convaincant puisque la plupart des variantes imagées montrent non pas un lyriste, mais un aulète³⁹². D'autant plus que la lyre est attestée lors de procession animale. Par exemple, sur un cratère attique (fig. 21), les Égyptiens, pris de peur, tentent de s'enfuir dans un incroyable tumulte. Alors qu'un cithariste s'échappe vers la gauche, un aulète se précipite en direction de la droite, tous deux agrippant leur instrument mais n'en jouant plus³⁹³. Outre la disparité spatiale des musiciens (ou des instruments de musique) qui, comme les outils sacrificiels, occupent des positions polarisées alors qu'ils sont habituellement regroupés sur les représentations de la *thysia*, notons la façon particulière dont l'aulète saisit son instrument,

³⁸⁸ MEHL V., 2009, p. 179-180. On remarque de surcroît l'absence d'un téménos.

³⁸⁹ En situation de sacrifice animal, la *chernips* et la corbeille sont souvent présentées dans les mains d'une même personne; elles sont du moins habituellement placées l'une près de l'autre. Voir entre autre les figures 30, 32, 33, 34, 35, 38, 42, 43 et 56 de l'ouvrage de Van Straten de 1995.

³⁹⁰ BONNECHERE P., 1997, p. 80; NORDQUIST G., 1992, p. 153.

³⁹¹ Musée du Louvre N3376 (MN 401) : NORDQUIST G., 1992, fig. 7.

³⁹² Ce postulat a été proposé par Nordquist (1992, p. 154).

³⁹³ Bien qu'il y ait fréquemment présence de musiciens au sein des images représentant la péripétie égyptienne, ceux-ci ne sont jamais montrés en train de jouer, ce qui est dans un sens très logique : les musiciens jouaient, mais ont désormais intérêt à filer.

tenant un tube dans chacune de ses mains. L'aulète semble ainsi moins s'inquiéter de son *aulos* que de sa vie³⁹⁴.

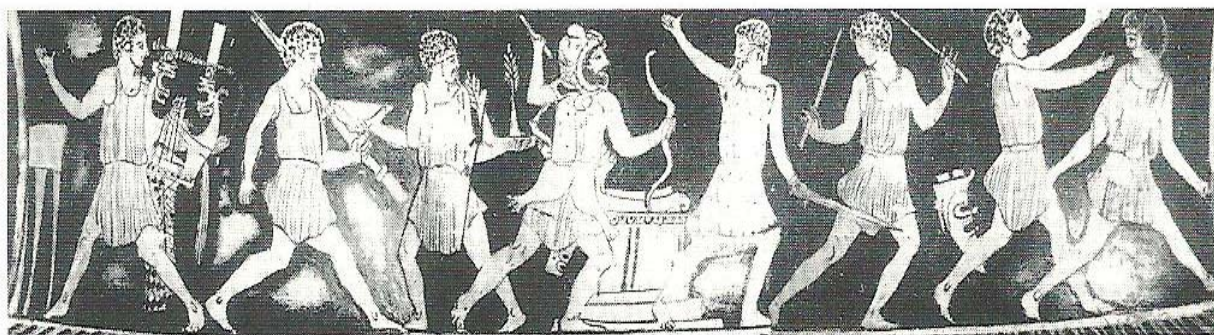


Figure 21, cratère attique, Museo Nazionale Archeologico T 579 VT, Ferrare

Un intéressant parallèle peut être fait avec un vase d'Agrigente³⁹⁵, qui montre la mise à mort de la reine des Amazones, Penthésilée. Celle-ci est assaillie par Achille qui s'élance sur elle, une lance en main. Comme chez Busiris, une *makhaira* se trouve sur le sol. Mais l'élément qui capte particulièrement notre attention est le carquois que l'on voit derrière l'amazone : Penthésilée, comme les musiciens égyptiens qui délaissent leur instrument, a laissé tomber son arme, signe de sa soumission et de sa perte de contrôle sur sa propre vie. Sur une coupe à figures rouges de Londres (fig. 22) illustrant l'épisode héracléen, un joueur d'*aulos*, reconnaissable par la *phorbeia* qu'il porte au visage, déguerpit dans le sens contraire du cithariste, qui a d'ailleurs laissé tomber son instrument. L'espèce de chiasme ressenti par la disposition des instrumentistes trouve écho dans la répartition des outils sacrificiels : répond au couple *kanoûn*-aulète, situé du côté droit de l'image, le couple oenochoé-cithare, placé du côté gauche. En bref, le caractère anormal du rituel entrepris par les Égyptiens se reflète entre autres dans la disposition asymétrique des objets sacrificiels et des instruments de musique.

³⁹⁴ Comparons avec la figure 14, où l'aulète qui ne joue pas tient son instrument en maintenant les deux tubes ensemble.

³⁹⁵ Cratère attique à figures rouges, Museo Archeologico Regionale AG 8952, Agrigente.

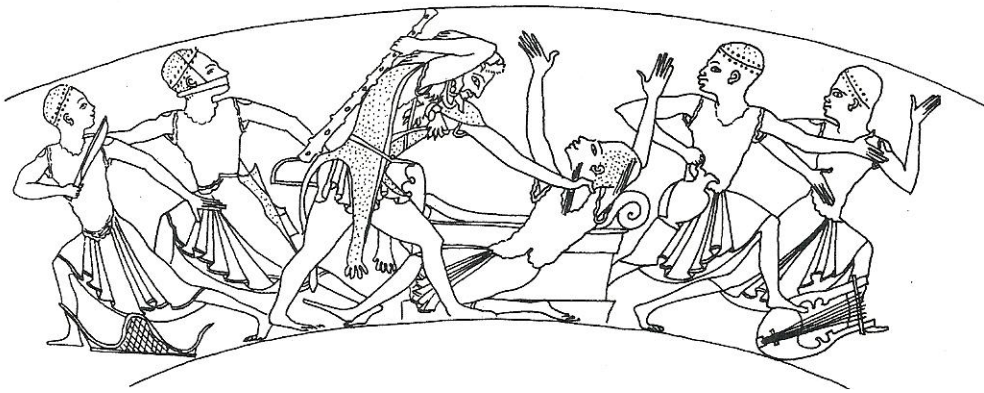


Figure 22, coupe à figures rouges E 38, Londres

Conclusion

En somme, bien que différents instruments de musique soient susceptibles de prendre part à la *thysia*, tels la cithare et peut-être aussi la *salpinx*, l'*aulos* entretient une relation indiscutablement privilégiée avec le rituel sanglant, une prédominance que dévoile son omniprésence dans les sources sacrificielles textuelles et surtout iconographiques. C'est la raison pour laquelle nous avons pu relativiser la notion du « rejet » de l'instrument par la société athénienne classique, une idée véhiculée d'ailleurs essentiellement à travers des mythes et des textes littéraires. Des réglementations cultuelles épigraphiques certifient de surcroît que les aulètes de culte pouvaient bénéficier de réels avantages, leur accordant ainsi un certain crédit tout en les associant au cercle de fonctionnaires religieux, souvent embauchés par les sanctuaires. Par conséquent, assumer que les propos virulents de certains intellectuels anciens reflètent la mentalité commune de l'époque serait faire preuve d'une trop grande crédulité. Soulignons, de plus, que les nombreux discours portant sur l'*aulos* présentent des conceptions incroyablement variées, pourvoyant l'instrument d'une nature polysémique. Ensuite, l'analyse de l'iconographie du sacrifice a révélé que l'importance attribuée à la composante musicale variait d'une étape rituelle à l'autre. Certaines actions liturgiques, notamment la procession, la libation et la cuisson des viandes, s'exécutent au retentissement de l'*aulos*, alors que l'immolation de la victime semble plutôt être accompagnée de l'*ololyge*. Si l'on se fie aux propos de certains auteurs anciens (Aristophane, *Grenouilles*, 212; Euripide, *Hélène*, 1350-1352), on peut penser que l'*aulos* émettait un son singulièrement perçant et selon certains, il aurait été favorisé pour soutenir le déplacement processionnel justement en vertu de cette puissance sonore. Mais les sources fournissent davantage d'informations quant aux rôles de l'instrument dans ses relations avec le psychisme. Son origine divine est entérinée par nombre de textes anciens, étant inventé tantôt par Athéna, tantôt par Apollon, et les effets qu'il engendre sur les hommes et même sur les dieux sont nombreux. Mais ces deux espèces ne sont pas les seules avec lesquelles l'*aulos* établit une forme de communication; les animaux seraient aussi influencés par

l'instrument dont la musique s'apparenterait à leur langage. Aurait-on alors utilisé l'*aulos* lors du sacrifice dans le but d'apaiser la victime et, ainsi, faciliter le bon déroulement du rite? Dans l'éventail des possibles, non exclusifs entre eux, c'est envisageable. Mais on retiendra plutôt l'*aulos* en tant que médiateur entre les mortels et les dieux, surtout considérant le propos de Plutarque (*Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, XIV, 1102b), qui insinue que l'instrument est indispensable en contexte sacrificiel pour que la divinité se présente et se montre favorable envers le rite accompli en son honneur. Ainsi, l'*aulos* se trouve au centre même du rituel dont la finalité principale, c'est-à-dire l'établissement d'un contact avec le divin et la bienveillance de celui-ci envers les mortels, dépend fortement de lui.

Ensuite, en comparant des représentations de sacrifices d'animaux et de sacrifices humains, on a pu constater que la composante musicale subit différents traitements en fonction de la nature du rite. D'abord, vu le caractère martial de leurs contextes et des peintures qui les illustrent, les sacrifices d'Iphigénie et de Polyxène s'assimilent davantage à la *sphagia*; par conséquent, aucune forme de consommation alimentaire, et donc cannibale, n'est sous-entendue. L'absence des principaux instruments sacrificiels, tels le *kanoûn*, l'oenochoé et les instruments de musique, accentue le caractère exceptionnel de ces rituels, eux-mêmes exécutés en des circonstances exceptionnelles. L'épisode d'Héraclès chez Busiris propose des paramètres bien distincts. En exhibant des éléments liturgiques typiques de la *thysia*, les sources intéressant la péripétie du héros montrent une familiarité notoire avec le sacrifice animal, et laissent entendre de surcroît que les Égyptiens s'apprêtent non seulement à tuer, mais aussi à dévorer la chair de leur victime humaine. En fait, si elle avait pour fonction d'amadouer la victime et de faire en sorte à ce que celle-ci coopère, on peut suggérer que la musique perd son utilité dans les cas de sacrifice de jeunes filles qui se dirigent de plein gré vers l'autel funeste. Les instruments de musique figurés près de l'autel de Busiris pourraient alors insinuer que l'on aurait tenté, par l'art musical, d'apaiser le protagoniste afin de faciliter l'accomplissement de l'acte odieux. Mais ce ne sont, à ce point, que supputations. Ce que toutefois nous pensons pouvoir affirmer, c'est que la musique était estimée à la même valeur que les autres objets sacrificiels. Le *kanoûn*, l'oenochoé et les instruments de musique

marqueraient-ils la nature « normale » du rite, d'où leur absence dans le sacrifice humain grec? Il serait audacieux de l'affirmer, surtout que le sacrifice humain est dépeint à l'image du sacrifice animal et donc, du rituel « normal ». Il s'avère par conséquent profitable d'élaborer d'autres interprétations en ce qui a trait à la défectuosité de la musique en contexte d'immolation humaine. Considérant que la musique sert à établir un contact avec les dieux et, entre autres, à les rendre favorables³⁹⁶, peut-être devient-elle inutile dans les cas où la divinité elle-même réclame le sacrifice d'une personne, seule offrande alors susceptible de pouvoir remédier à la situation de crise. Dans ces circonstances extrêmes, il semble que rien ne puisse satisfaire le dieu autre que le sacrifice humain; l'égorgement d'une bête, les couronnes, les chœurs, la musique, n'ayant plus aucune emprise sur la sphère divine, ne parviendront ni à apaiser le courroux divin, ni à remettre les choses en ordre. Mais admettant cette hypothèse, la présence de musiciens chez les Égyptiens soulève quelques questions. Pourquoi avoir pris la peine de faire appel à des aulètes s'ils ne peuvent remplir leur principal office qui est de fléchir la divinité par leur musique? Nous pensons alors que d'autres motifs justifient l'importance de la musique dans le sacrifice. Couramment abordé comme un synonyme de bonheur et de réjouissance³⁹⁷, l'art musical détient un caractère festif qui doit être pris en considération. Il est fort probablement significatif que la musique, se taisant au moment de la mise à mort de la victime, retentisse lors de la procession et la cuisson des viandes, deux étapes rituelles desquelles émane une certaine gaieté³⁹⁸. Dans le passage de Plutarque cité ci-dessus, l'auteur affirme d'ailleurs que la présence de la divinité

³⁹⁶ Hésiode, *Théogonie*, 36-52; Homère, *Illiade*, I, 472-474; Euripide, *Alceste*, 357-362; Plutarque, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, XIV, 1102b; Plutarque, *Quaestiones convivales*, VII, 713a.

³⁹⁷ Hésiode, *Théogonie*, 36-52; Eschyle, *Euménides*, 953-955; Sophocle, *Trachiniennes*, 205-220; Plutarque, *Consolatio ad Apollonium*, II, 120c. L'*aulos* charme son auditeur (Platon, *Banquet*, 215c; Sophocle, *Ajax*, 1202; Pindare, *Olympiques*, X, 114), projette un beau son (Sophocle, *Trachiniennes*, 640) et accompagne des danses (*Syll*³ 736, II, 70; *FGrH* 588 F1).

³⁹⁸ La procession a une allure festive qui se révèle entre autres par le port des couronnes, la musique et les guirlandes. La cuisson des viandes, préludant la bombance commune des participants, était sans doute aussi une étape réjouissante du rituel, d'autant plus qu'elle marquait un contact direct avec la divinité qui pouvait enfin toucher l'offrande qui lui était impartie.

(διανοεῖται παρῆναι τὸν θεόν) repousse les chagrins (λύπας), les peurs (φόβους) et les soucis (τὸ φροντίζειν : Plutarque, *Non posse suaviter vivi secundum Epicurum*, XIV, 1102b). Ainsi, le sacrifice exécuté en bonne et due forme, c'est-à-dire avec les couronnes et la musique d'*aulos*, sera assisté du dieu et, par le fait même, sera un événement joyeux. De ce fait, l'absence de musique dans le sacrifice humain grec signalerait l'absence de réjouissance, d'où l'impiété suprême des Égyptiens qui, en arborant des couronnes et des *auloi*, démontrent une macabre allégresse. D'ailleurs, le fait que l'on ait expliqué les sacrifices proscrivant la musique d'*aulos* par des récits étiologiques gravitant autour du deuil pourrait corroborer cette théorie. En dépit de sa polyvalence, on semble donc conférer à l'instrument un tempérament qui se prête moins bien aux circonstances marquées par le chagrin qu'à celles empreintes de gaieté³⁹⁹. En bref, la façon dont les Grecs abordent la musique en contexte religieux fluctue en fonction du moment et de l'ambiance rituels au sein desquels elle prend place. Les éléments musicaux et l'attitude des musiciens sur les images peuvent, par conséquent, en dire beaucoup sur les principes idéologiques relatifs aux rites représentés. Il n'est alors pas déplacé d'affirmer qu'une vision davantage claire de ce qu'était la religion grecque antique est tributaire, entre autres, d'une meilleure compréhension du fait musical et de son traitement dans les sources. En raison du nombre restreint d'études focalisant sur la musique dans la pratique religieuse des Grecs, le terrain est pratiquement vierge et mériterait une attention accrue, surtout que la grande majorité des rituels s'accompagne de musique, sauf peut-être la prise d'oracle, une exception qui rend le sujet d'autant plus captivant qu'il s'agit également d'un moment de contact privilégié avec les dieux.

³⁹⁹ Rappelons que l'*aulos* possède même le pouvoir d'atténuer le chagrin : Euripide, *Hélène*, 1349-1352; Plutarque, *Quaestiones convivales*, VII, 713a.

Bibliographie

Articles de dictionnaires et d'encyclopédies

BARKER A.D. (1996), *Music*, dans *The Oxford Classical Dictionary*, eds S. Hornblower et A. Spawforth, 3^e éd., Oxford-New York, p. 1003-1012.

GOULAKI-VOUTIRA A. (2004), *Kultische Anlässe mit Musik*, dans *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 371-375.

HERMARY A. et LEGUILLOUX M. (2004), *Sacrifice*, dans *ThesCRA I*, Los Angeles, p. 59-134.

INSTONE J.S. et SPAWFORTH J.S.A. (1996), *Agônes*, dans *The Oxford Classical Dictionary*, eds S. Hornblower et A. Spawforth, 3^e éd., Oxford-New York, p. 41-42.

PAPADOPOULOU Z.D. (2004a), *Musical Instruments in Cult*, dans *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 347-355.

PAPADOPOULOU Z.D. (2004b), *Musicians in Cult*, dans *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 355-365.

PARKER R.C.T. (1996), *Sacrifice, Greek*, dans *The Oxford Classical Dictionary*, eds S. Hornblower et A. Spawforth, 3^e éd., Oxford-New York, p. 1344-1345.

SIMON E. (2004), *Einleitung*, dans *ThesCRA II*, Los Angeles, p. 345-346.

ZIEHEN L. (1939), *Opfer*, dans *RE*, Stuttgart, col. 579-627.

Ouvrages et articles scientifiques

AIGN B. (1963), *Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 v. Chr. : ein Beitrag zur Vor- und Frühgeschichte der griechischen Musik*, Frankfurt.

ALESHIRE S.B. (1994), *Towards a Definition of "State Cult" for Ancient Athens*, dans *Ancient Greek Cult Practice from Epigraphical Evidence. Proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22-24 November 1991*, Stockholm.

ALROTH B. (1992), *Changing Modes in the Representation of Cult Images*, dans *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi (Delphi, 16-18 November 1990)*, dans *Kernos*, suppl. 1, éd. R. Hägg, Athènes, p. 9-46.

ARBO A. et ARBO A. (2006), *Les animaux sont-ils musiciens?*, dans *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, Paris, p. 209-243.

AUBRIOT D. (2006), *De la lyre à l'arc*, dans *Musique et Antiquité. Actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, Paris, p. 17-42.

BARKER A.D. (1984), *Greek Musical Writings: The Musician and his Art*, Cambridge.

BÉLIS A. (1992), *L'aulète et le jeu de l'oie*, dans *BCH*, 116, p. 497-500.

BÉLIS A. (1995), *La musique grecque antique*, dans *Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique*, Lille, p. 13-54.

BÉLIS A. (1998), *Les fabricants d' « auloi » en Grèce : l'exemple de Délos*, dans *Topoi (Lyon)*, 8 (2), p. 777-790.

BÉLIS A. (1999), *Les musiciens dans l'Antiquité*, Paris.

BÉLIS A. (2002), *Timothée, l'aulète thébain*, dans *RBPh*, 80-1, p. 107, 123.

BÉRARD C. (1984), *Fêtes et mystères*, dans *La cité des images : religion et société en Grèce antique*, Lausanne, p. 105-116.

BÉRARD C. et DURAND J.-L. (1984), *Entrer en imagerie*, dans *La cité des images : religion et société en Grèce antique*, Lausanne, p. 19-34.

BERTHIAUME G. (2005), *L'aile ou les méria. Sur la nourriture carnée des dieux grecs*, dans *La cuisine et l'autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, ss dir. S. Georgoudi, R. Koch-Piettre et F. Schmidt, Turnhout, p. 241-251.

BONNECHERE P. (1993a), *Orthia et la flagellation des éphèbes spartiates. Un souvenir chimérique de sacrifice humain*, dans *Kernos*, 6, p. 11-22.

BONNECHERE P. (1993b), *Les indices archéologiques du sacrifice humain grec en question : compléments à une publication récente*, dans *Kernos*, 6, p. 23-55.

BONNECHERE P. (1994), *Le sacrifice humain en Grèce ancienne*, dans *Kernos*, suppl. 3, Athènes-Liège.

BONNECHERE P. (1997), *La ΠΟΜΠΗ sacrificielle des victimes humaines en Grèce ancienne*, dans *REA*, 99, p. 63-89.

BONNECHERE P. (1998a), *Le sacrifice grec entre texte et image. À propos de l'ouvrage de F.T. Van Straten, Hierà kalá*, dans *Kernos*, 11, p. 377-388.

BONNECHERE P. (1998b), *La notion d'« acte collectif » dans le sacrifice humain grec*, dans *Phoenix*, 52, p. 191-215.

BONNECHERE P. (1999), *La μάχαιρα était dissimulée dans le κανοὺν : quelques interrogations*, dans *REA*, 101, p. 21-35.

BONNECHERE P. (2003), *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leyde-Boston.

BONNECHERE P. (2009), *Le sacrifice humain grec entre norme et anormalité*, dans *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne : actes du XI^e colloque du CIERGA (Rennes, septembre 2007)*, dans *Kernos*, suppl. 21, éd. P. Brûlé, Liège, p. 189-212.

BONNECHERE P. (2013a), *Le sacrifice humain à la croisée des a priori : quelques remarques méthodologiques*, dans *Sacrifices humains. Dossiers, discours, comparaisons. Actes du colloque tenu à l'Université de Genève, 19-20 mai 2011*, ss dir. A.A. Nagy et F. Prescendi, Turnhout, p. 21-37.

BONNECHERE P. (2013b), *Victime humaine et absolue perfection dans la mentalité grecque*, dans *Sacrifices humains. Perspectives croisées et représentations*, eds P. Bonnechere et R. Gagné, Liège, p. 21-60.

BRELICH A. (2006), *Presupposti del sacrificio umano*, Rome.

BREMMER J.N. (2001), *Sacrificing a child in ancient Greece: the case of Iphigeneia*, dans *The Sacrifice of Isaac*, Leyde, 2001, p. 21-43.

BREMMER J.N. (2007), *Myth and Ritual in Greek Human Sacrifice: Lykaon, Polyxena and the case of the Rhodian Criminal*, dans *The Strange World of Human Sacrifice*, éd. J.N. Bremmer, Louvain-Paris-Dudley, p. 55-80.

BREMMER J.N. (2013), *Human sacrifice in Euripides' Iphigenia in Tauris: Greek and Barbarian*, dans *Sacrifices humains. Perspectives croisées et représentations*, eds P. Bonnechere et R. Gagné, Liège, p. 87-100.

BRUIT ZAIDMAN L. (2001), *Le commerce des dieux : eusebeia, essai sur la piété en Grèce ancienne*, Paris.

BRUIT ZAIDMAN L. (2005a), *Les Grecs et leurs dieux*, Paris.

BRUIT ZAIDMAN L. (2005b), *Offrandes et nourritures : repas des dieux et repas des hommes en Grèce ancienne*, dans *La cuisine et l'autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, ss dir. S. Georgoudi, R. Koch-Piettre et F. Schmidt, Turnhout, p. 31-46.

BRÛLÉ P. (1996), *La cite et ses composantes: remarques sur les sacrifices et la procession des Panathénées*, dans *Kernos*, 9, p. 37-63.

BRÛLÉ P. et DESCAT R. (ss dir.) (2004), *Le monde grec aux temps classiques. Le IV^e siècle*, tome 2, Paris.

BURKERT W. (1966), *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, dans *GRBS*, 7, p. 87-121.

BURKERT W. (1972), *Homo necans : Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin-New York.

BURKERT W. (1979), *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley- Los Angeles-Londres.

BURKERT W. (1981), *Glaube und Verhalten: Zeichengehalt und Wirkungsmacht von Opferritualen*, dans *Le sacrifice dans l'Antiquité: huit exposés suivis de discussions : Vandœuvres-Genève, 25-30 août 1980*, eds J. Rudhardt et O. Reverdin, Genève, p. 91-125.

BURKERT W. (1985), *Greek Religion*, trad. J. Raffan, Cambridge-Massachusetts.

BURKERT W. (1987a), *Anthropologie des religiösen Opfers. Die sakralisierung der Gewalt*, Munich.

BURKERT W. (1987b), *The Problem of Ritual Killing*, dans *Violent Origins, Ritual Killing and Cultural Formation*, éd. R.G. Hammerton-Kelly, Stanford.

CASABONA J. (1966), *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec : des origines à la fin de l'époque classique*, Gap.

DAVIES M. (1988), *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen.

DETENNE M. (1979), *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, dans *La cuisine du sacrifice en pays grec*, éd. M. Détienne et J.-P. Vernant, Paris, p. 7-15.

DETENNE M. (1998), *Apollon, le couteau à la main : une approche expérimentale du polythéisme grec*, Paris.

DIEHL E. (éd.) (1925) *Anthologica lyrica Graeca II. Poetae melici*, Leipzig.

DIETERICH A. et WÜNSCH R. (1911), *Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten*, éd. R. Wünsch et L. Deubner, Giessen.

DURAND J.-L. (1979), *Bêtes grecques*, dans *La cuisine du sacrifice en pays grec*, éd. J.-P. Vernant et M. Détienne, Paris, p. 133-165.

DURAND J.-L. (1986), *Sacrifice et labour en Grèce ancienne : Essai d'anthropologie religieuse*, Paris-Rome.

DURAND J.-L. (1987), *Le bœuf à la ficelle*, dans *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du colloque international, Lausanne 8-11 février 1984*, éd. C. Bérard, C. Bron et A. Pomari, Lausanne, p. 227-241.

DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F. (1983), *Héros cru ou hôte cuit : histoire quasi cannibale d'Héraklès chez Busiris*, dans *Image et céramique grecque : Actes du colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982*, éd. F. Lissarrague et F. Thelamon, Rouen, p. 153-167.

DURAND J.-L. et LISSARRAGUE F. (1999), *Mourir à l'autel : Remarques sur l'imagerie du « sacrifice humain » dans la céramique attique*, dans *ARG*, 1, p. 83-106.

DURAND J.-L. et SCHNAPP A. (1984), *Boucherie sacrificielle et chasses initiatiques*, dans *La cité des images : religion et société en Grèce antique*, Lausanne, p. 49-66.

EITREM S. (c1977), *Opferitus und Voropfer der Griechen und Römer*, Hildesheim-New York.

EKROTH G. (2000), *Offerings of blood in Greek hero-cults*, dans *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*, dans *Kernos*, suppl. 10, éd. V. Pirenne-Delforge et E. Suárez de la Torre, Liège, p. 263-280.

EKROTH G. (2002), *The sacrificial rituals of Greek hero-cults in the Archaic to the early Hellenistic periods*, dans *Kernos*, suppl. 12, Liège.

EKROTH G. (2009), *Thighs or tails? The osteological evidence as a source for Greek ritual norms*, dans *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne : actes du XI^e colloque du CIERGA (Rennes, septembre 2007)*, éd. P. Brûlé, dans *Kernos*, suppl. 21, Liège, p. 125-151.

EKROTH G. (2011), *Meat for the gods*, dans *Nourrir les dieux? Sacrifice et représentation du divin*, éd. V. Pirenne-Delforge et F. Prescendi, Liège, p. 15-41.

GAGNÉ R. (2013), *Athamas and Zeus Laphystios : Herodotus 7.197*, dans *Sacrifices humains. Perspectives croisées et représentations*, éd. P. Bonnechere et R. Gagné, Liège, p. 101-118.

GENTILI B. et PRETAGOSTINI R. (éds) (1988), *La musica in Grecia. Atti del Convegno internazionale sulla musica greca, Urbino, 18-20 ott. 1985*, Bari-Laterza.

GEORGOUDI S. (1988), *Γαλαθηνά : Sacrifice et consommation de jeunes animaux en Grèce ancienne*, dans *L'animal dans l'alimentation humaine : les critères de choix. Actes du colloque international de Liège, 26-29 novembre 1986*, Paris, p. 75-82.

GEORGOUDI S. (1999), *À propos du sacrifice humain en Grèce ancienne : remarques critiques*, dans *ARG*, 1, p. 61-82.

GEORGOUDI S. (2005), *L' « occultation de la violence » dans le sacrifice grec : données anciennes, discours modernes*, dans *La cuisine et l'autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, ss dir. S. Georgoudi, R. Koch-Piettre et F. Schmidt, Turnhout, p. 115-141.

GIRARD R. (1972), *La violence et le sacré*, Paris.

GRAF F. (2002), *What is new about Greek sacrifice?*, dans *Kykeon: Studies in honour of H.S. Versnel*, éds H.F.J. Horstmanshoff, H.W. Singor, F.T. Van Straten et J.H.M. Strubbe, Leyde-Boston-Köln, p. 113-125.

GROTTANELLI C. et PARISE N.F. (éds) (1988), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Rome.

GRÜNEWALD T. (2001), *Menschenopfer im klassischen Athen? Zeitkritik in der Tragödie Iphigenie in Aulis*, dans *AKG*, 83, p. 1-23.

HÄGG R. (éd.) (1992), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi (Delphi, 16-18 November 1990)*, dans *Kernos*, suppl. 1, Athènes-Liège.

HALDANE J.A. (1966), *Musical Instruments in Greek worship*, dans *G&R*, XIII, p. 98-107.

HARDIE A. (2004), *Muses and Mysteries*, dans *Music and the Muses: The Culture of "Mousikè" in the Classical Athenian City*, éds P. Murray et P. Wilson, New-York, p. 11-37.

HENRICHS A. (1981), *Human Sacrifice in Greek Religion : Three Case Studies*, dans *Le sacrifice dans l'Antiquité : huit exposés suivis de discussions : Vandœuvres-Genève, 25-30 août 1980*, éds J. Rudhardt et O. Reverdin, Genève, p. 195-242.

HENRICHS A. (2013), *Répandre le sang sur l'autel : ritualisation de la violence dans le sacrifice grec*, dans *Sacrifices humains. Perspectives croisées et représentations*, éds P. Bonnechere et R. Gagné, Liège, p. 119-144.

HOMOLLE T. (1890), *Comptes et inventaires des temples déliens en l'année 279*, dans *BCH*, 14, p. 389-511.

HUGHES D.D. (1991), *Human Sacrifice in Ancient Greece*, Londres.

JAMESON M.H. (1988), *Sacrifice and animal husbandry in Classical Greece*, dans *Pastoral Economies in Classical Antiquity*, éd. C.R. Whittaker, Cambridge, p. 87-119.

JAMESON M.H. (1999), *The spectacular and the obscure in Athenian religion*, dans *Performance culture and Athenian democracy*, éds S. Goldhill et R. Osborne, Cambridge, p. 321-340.

JOST M. (2005), *Deux mythes de métamorphose en animal et leurs interprétations : Lykaon et Kallisto*, dans *Kernos*, 18, p. 347-370.

KERN O. (1922), *Orphicorum fragmenta*, Berlin.

KIRK G.S. (1981), *Some Methodological Pitfalls in the Study of Ancient Greek Sacrifice (in particular)*, dans *Le sacrifice dans l'Antiquité : huit exposés suivis de discussions : Vandœuvres-Genève, 25-30 août 1980*, éds J. Rudhardt et O. Reverdin, Genève, p. 41-80.

KOCH PIETTRE R. (2005), *Précipitations sacrificielles en Grèce ancienne*, dans *La cuisine et l'autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, ss dir. S. Georgoudi, R. Koch-Piettre et F. Schmidt, Turnhout, p. 77-100.

LEHNSTAEDT K. (1971), *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen*, Munich (diss.).

LEONE P.A.M. (éd.) (1968), *Ioannis Tzetzae Historiae*, Naples.

LONSDALE S.H. (1993), *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore-Londres.

LOUCAS I. (1992), *Meaning and Place of the Cult Scene on the Ferrara Krater T 128*, dans *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi (Delphi, 16-18 November 1990)*, dans *Kernos*, suppl. 1, éd. R. Hägg, Athènes-Liège, p. 73-83.

MAAS M. et SNYDER J.McI. (1989), *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-Londres.

MAEHLER H. (éd.) (1989), *Pindari carmina cum fragmentis*, Leipzig.

MEHL V. (2006), *Caresser, conduire, contraindre. Les gestes entre les hommes et les animaux dans l'iconographie sacrificielle*, dans *L'expression des corps : Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*, éds L. Bodiou, D. Frère et V. Mehl, Rennes, p. 347-359.

MEHL V. (2009), *La norme sacrificielle en images: une relecture de l'épisode d'Héraklès chez le pharaon Busiris*, dans *La norme en matière religieuse en Grèce ancienne : actes du XI^e colloque du CIERGA (Rennes, septembre 2007)*, dans *Kernos*, suppl. 21, éd. P. Brûlé, Liège, p. 171-187.

MEHL V. et BRÛLÉ P. (éds) (2008), *Le sacrifice antique. Vestiges, procédures et stratégies*, Rennes.

MEULI K. (1946), *Griechische Opferbräuche*, Bâle.

MEYER-BAER K. (1970), *Music of the Spheres and the Dance of Death: Studies in Musical Iconology*, Princeton-New Jersey.

MULLER A. (éd) (1995), *Instruments, musiques et musiciens de l'Antiquité classique*, Villeneuve-d'Ascq.

MYLONOPOULOS J. (2013), *Gory Details? The Iconography of Human Sacrifice in Greek Art*, dans *Sacrifices humains. Perspectives croisées et représentations*, eds P. Bonnechere et R. Gagné, Liège, p. 61-86.

NÉMETH G. (1994), *Μεδ' ὄνθον ἐγβαλεν: Regulations concerning everyday life in a Greek temenos*, dans *Ancient Greek Cult Practice from Epigraphical Evidence. Proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22-24 November 1991*, Stockholm, p. 59-64.

NILSSON M.N. (1967), *Geschichte der griechischen Religion*, München.

NORDQUIST G. (1992), *Instrumental Music in Representations of Greek Cult*, dans *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods, Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi (Delphi, 16-18 November 1990)*, dans *Kernos*, suppl. 1, éd. R. Hägg, Athènes-Liège, p. 143-168.

NORDQUIST G. (1994), *Some Notes on Musicians in Greek Cult*, dans *Ancient Greek Cult Practice from Epigraphical Evidence. Proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, organized by the Swedish Institute at Athens, 22-24 November 1991*, Stockholm, p. 81-93.

OBBINK D. (1993), *Dionysus poured out: Ancient and Modern Theories of Sacrifice and Cultural Formation*, dans *Masks of Dionysus*, eds T.H. Carpenter et C.A. Faraone, Ithaca-Londres, p. 65-86.

PAGE D.L. (éd.) (1962), *Poetae melici graeci*, Oxford.

PAPADOPOULOU Z.D. et PIRENNE-DELFORGE V. (2001), *Inventer et réinventer l'aulos : autour de la XII^e Pythique de Pindare*, dans *Chanter les dieux : Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine, Actes du colloque des 16, 17 et 18 décembre 1999 (Rennes et Lorient)*, Rennes, p. 37-58.

PARKER C.T.R. (1983), *Miasma*, Oxford.

PARKER C.T.R. (2011), *On Greek Religion*, Ithaca.

PARKER C.T.R. (2013), *Substitution in Greek Sacrifice*, dans *Sacrifices humains. Perspectives croisées et représentations*, eds P. Bonnechere et R. Gagné, Liège, p. 145-152.

PEIRCE S. (1993), *Death, Revelry, and Thysia*, dans *CIAnt*, 12 (2), p. 219-266.

PERCEAU S. (2007), *Héros à la cithare : la musique de l'excellence chez Homère*, dans *Mousikè et aretè : la musique et l'éthique, de l'Antiquité à l'âge moderne : actes du colloque international tenu en Sorbonne les 15-17 décembre 2003*, Paris, p. 17-38.

PIRENNE-DELFORGE V. et PRESCENDI F. (eds) (2011), « Nourrir les dieux? » *Sacrifice et représentation du divin. Actes de la VI^e rencontre du Groupe de recherche européen « FIGURA. Représentation du divin dans les sociétés grecques et romaines » (Université de Liège, 23-24 octobre 2009)*, dans *Kernos*, suppl. 26, Liège.

PRESCENDI F. (2007), *Décrire et comprendre le sacrifice : Les réflexions des Romains sur leur propre religion à partir de la littérature antiquaire*, Stuttgart.

ROCCONI E. (2003), *Le parole delle Muse. La formazione del lessico tecnico musicale nella Grecia antica*, Rome.

RUDHARDT J. et REVERDIN O. (eds) (1981), *Le sacrifice dans l'Antiquité : huit exposés suivis de discussion : Vandœuvres-Genève, 25-30 août 1980*, Genève.

SCHMITT PANTEL P. (1992), *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Rome.

SCULLION S. (2000), *Heroic and chthonian sacrifice: new evidence from Selinous*, dans *ZPE*, 132, p. 163-171.

SEAFORD R. (c1994), *Reciprocity and Ritual: Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.

SEGAL C. (1974), *The Raw and the Cooked in Greek Literature : Structure, Values, Metaphor*, dans *CJ*, 69 (4), p. 289-308.

SOKOLOWSKI F. (1955), *Les lois sacrées de l'Asie mineure*, Paris.

SOKOLOWSKI F. (1962), *Les lois sacrées des cités grecques*, suppl., Paris.

SOKOLOWSKI F. (1969), *Les lois sacrées des cités grecques*, Paris.

STENGEL P. (1906), *Opferblut und Opfergerste*, dans *Hermes*, 41, p. 230-246.

STENGEL P. (1910), *Opferbräuche der Griechen*, Leipzig-Berlin.

STENGEL P. (1920), *Griechische Kultusaltertümer*, Munich.

STENGEL P. (1922), *Opferspenden*, dans *Hermes*, 57, p. 535-550.

STENGEL P. (1924), *Zu den griechischen Sakralaltertümern*, dans *Hermes*, 59, p. 307-321.

SVENBRO J. (2005), *La thusia et le partage. Remarques sur la « destruction » par le feu dans le sacrifice grec*, dans *La cuisine et l'autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, ss dir. S. Georgoudi, R. Koch-Piettre et F. Schmidt, Turnhout, p. 217-225.

VAN STRATEN F. (1987), *Greek Sacrificial Representations: Livestock Prices and Religious Mentality*, dans *Gifts to the Gods. Proceedings of the Uppsala Symposium 1985*, éds T. Linders et G. Nordquist, Uppsala.

VAN STRATEN F. (1995), *Hiera kalá: Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leyde-New York, Köln.

VAN STRATEN F. (2005), *Ancient Greek Animal Sacrifice: Gift, Ritual Slaughter, Communion, Food Supply, or what? Some thoughts on simple Explanations of a Complex Ritual*, dans *La cuisine et l'autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, ss dir. S. Georgoudi, R. Koch-Piettre et F. Schmidt, Turnhout, p. 15-29.

VERBANCK-PIÉRARD A. (1988), *Images et piété en Grèce classique : la contribution de l'iconographie céramique à l'étude de la religion grecque*, dans *Kernos*, 1, p. 223-233.

VERNANT J.-P. et DETIENNE M. (éds) (1979), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris.

VERNANT J.-P. (1979), *À la table des hommes*, dans *La cuisine du sacrifice en pays grec*, éds J.-P. Vernant et M. Détiennne, Paris, p. 37-132.

VERNANT J.-P. (1981), *Théorie générale du sacrifice et mise à mort dans la Thusia grecque*, dans *Le sacrifice dans l'Antiquité : huit exposés suivis de discussions : Vandœuvres-Genève, 25-30 août 1980*, éds J. Rudhardt et O. Reverdin, Genève, p. 1-39.

VERNANT J.-P. (1988), *Artémis et le sacrifice préliminaire au combat*, dans *REG*, 101, p. 221-239.

VERSNEL H.S. (1981), *Self-Sacrifice, Compensation and the Anonymous Gods*, dans *Le sacrifice dans l'Antiquité : huit exposés suivis de discussions : Vandœuvres-Genève, 25-30 août 1980*, éd. J. Rudhardt et O. Reverdin, Genève, p. 135-185.

VEYNE P. (2000), *Inviter les dieux, sacrifier, banqueter. Quelques nuances de la religiosité gréco-romaine*, dans *Annales (HSS)*, p. 3-42.

WEGNER M. (1949), *Das Musikleben der Griechen*, Berlin.

WEGNER M. (1968), *Musik und Tanz*, Göttingen.

WEST M.L. (éd.) (1971-1972), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrem Cantati*, Oxford.

WEST M.L. (1992), *Ancient Greek Music*, Oxford.

WILSON P. (1999), *The aulos in Athens*, dans *Performance culture and Athenian democracy*, éd. S. Goldhill et R. Osborne, Cambridge, p. 58-95.

ZEITLIN F.I. (1993), *Staging Dionysus between Thebes and Athens*, dans *Masks of Dionysus*, éd. T.H. Carpenter et C.A. Faraone, Ithaca-Londres, p. 147-182.

ZIEHEN L. (1931), *Zum Opferritus*, dans *Hermes*, 66, p. 227-234.

ZIEHEN L. (c1988), *Leges graecorum sacrae e titulis collectae*, éd. I. de Prott et L. Ziehen, Chicago.

ZOGRAFOU A. (2005), *Élimination rituelle et sacrifice en Grèce ancienne*, dans *La cuisine et l'autel : les sacrifices en questions dans les sociétés de la Méditerranée ancienne*, ss dir. S. Georgoudi, R. Koch-Piettre et F. Schmidt, Turnhout, p. 197-213.

ZSCHÄTZSCH A. (2002), *Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult*, Rahden.

Sources

Aristote, *Histoire des animaux*, trad. J. Bertier, Gallimard, Paris, 1994.

Euripide, *Tragédies complètes I et II*, trad. M. Delcourt-Curvers, Gallimard, Paris, 1962.

Homère, *Odyssée*, trad. V. Bérard, Gallimard, Paris, 1955.

Platon, *République*, trad. G. Leroux, Flammarion, Paris, 2002.

Pline, *Histoire naturelle*, trad. E. de Saint Denis, Les Belles Lettres, Paris, 1961.

Xénophon, *Anabase*, trad. P. Chambry, Garnier, Paris, 1954

Xénophon, *Helléniques*, trad. Hatzfeld, Les Belles Lettres, Paris, 1965.